

A. Potelnea, I. N. Timianov, V. M. Jirmunski, G. O. Vinakov, M. M. Baltin, V. V. Vinogradov, I. M. Lotman

A. Belii, V. Hleblnikov, V. G. Špet, V. Šilovski, B. A. Larin, B. V. Tomashevski, V. P. Grigoriev N. ingburg

11 64.243

# TEORIA LIMBAJULUI POETIC

Școala filologică rusă



Editura Universității «Al. I. Cuza»



II 64.243

# TEORIA LIMBAJULUI POETIC

Școala filologică rusă

Antologie, traducere, studiu introductiv, note biobibliografice  
și bibliografie critică selectivă de LIVIA COTORCEA



644967

B.C.U. IASI

Editura Universității «Al. I. Cuza»  
Iași - 1994



## NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI

**A**NTOLOGIA de față intenționează să ofere o imagine cât mai fidelă asupra modalităților de abordare a teoriei limbajului poetic în știința filologică rusă pe parcursul unei perioade care depășește o sută de ani. Deși în știința limbii și literaturii din Rusia primei jumătăți a veacului trecut există numeroase referiri la natura și funcțiile limbajului literaturii beletristice (vezi: A.S.Pușkin, K.N.Batiuşkov, N.V.Gogol, V.G.Belinski), antologia noastră debutează cu un text din anul 1862, aparținând lui A.A.Potebnea. Un asemenea început își află justificarea în principiul general care stă la baza selecției tuturor textelor din cuprinsul cărții: fundamentarea științifică și caracterul sistematic al expunerii de argumente și analize, semnificația de moment reprezentativ a textului pentru configurarea unei teorii generale a limbajului poetic în plan național și european. Criterii de importanță majoră în selecția pe care am operat-o au mai fost pentru noi: rolul pe care un text sau altul l-a avut în elaborarea unor noi principii teoretice și metodologice de abordare a literaturii, includerea lui ca material de referință în gândirea științifică, lingvistică, stilistică sau literară. Nedorind a face din criteriile enunțate prilej de restricții, am inclus în volumul de față și autori aproape necunoscuți dincolo de hotarele Rusiei (vezi B.A.Larin, G.O.Vinokur, G.G.Şpet, Lidia Ginzburg). Inserarea textelor autorilor amintiți nu trebuie înțeleasă ca intenție de a ilustra momente de legătură între perioade de vîrf ale elaborării teoriei limbajului poetic în Rusia, ci de a pune în atenție contribuții de interes în acest domeniu.

Acum cînd "gramatica prozei", în varianta ei occidentală, își recunoaște sursa în principii teoretice și practica analizei textului, avansate de "școala formală" rusă în deceniile al doilea și al treilea, cînd "noua critică", structuralismul și semiotica se consideră continuatoare ale cîtorva direcții caracteristice școlii filologice și poetice ruse din secolul nostru, antologia pe care o prezentăm își propune, pe lîngă scopurile amintite deja, să prezinte textele fundamentale ale acestei școli și, prin aceasta, să pună în evidență polivalența semnificației lor.

Cum remarcau R.Jakobson și Tz.Todorov în preliminariile la antologia în limba franceză a formaliştilor ruși, multe din descoperirile acestora n-au intrat încă în sfera



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

de interes a cercetătorilor fenomenului literar. Afirmatia este valabilă și pentru stadiul actual al științei poetice. Prin tematica și selecția ei, antologia de față încearcă să aducă în atenție câteva din aceste chestiuni: raportul sincronie/diacronie în mecanismul de funcționare a limbajului poetic; imanență și transcedență în opera literară; dimensiunea istorică a funcțiilor limbajului poetic; raportul limbă/limbaj poetic în dialectica interacțiunii lor, context, contextualitate și intertextualitate, poeticitate etc.

Vis-à-vis de interesul viu pe care îl suscită nume ca cele ale lui I. Tînianov, B. Tomașevski, B. Șklovski, M. Bahtin, este necesar a arăta că "miracolul" școlii formale are rădăcini solide în știința filologică națională, că formalismul este o componentă, adevărat, de excepție, a tabloului extrem de bogat și eterogen pe care ni-l oferă gândirea poetică, lingvistică și stilistică rusă la începutul secolului al XX-lea. În sfârșit, amplasarea textelor în volumul *Teoria limbajului poetic (școala filologică rusă)* este menită a demonstra continuitatea procesului de elaborare a teoriei limbajului poetic în Rusia și în perioada postformală. Textele aparținând Lidiei Ginzburg, lui N.K. Ghei, I.M. Lotman, V.P. Grigoriev ilustrează nu numai acest aspect de continuitate, dar și implicațiile multiple pe care le-a dobândit teoria limbajului poetic pentru teoria literaturii, pentru istoria literară, pentru fundamentarea structuralismului și semioticii literare.

Desigur, selecția noastră nu poate fi lipsită de o oarecare doză de subiectivitate, dar sîntem convinși că motivele și criteriile care ne-au dirijat îi conferă și o justificare obiectivă.

Materialele, în majoritatea lor, aparțin deceniilor doi și trei ale secolului nostru, situație justificată de fericita întîlnire în acest interval de timp a numeroase direcții de cercetare cu deschidere generoasă spre domenii multiple de studiere a fenomenului literar: poetică, stilistică, estetică, teorie literară, istorie literară, semiotică, tipologia culturii, antropologie.

Aceste scurte preliminarii de intenție și metodă mai necesită o precizare. Deși cititorului român îi poate fi comodă consultarea volumelor și articolelor traduse în limbile franceză și germană (vezi *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris, 1965, *Texte der russischen Formalisten*, München, 1969, J. Striedter, *Russischer Formalismus*, München, 1969), din perspectiva tematicii pe care o avem în vedere, această lectură este insuficientă. Propunîndu-și alte scopuri, antologiile amintite operează alte decupaje în textele la care ne-am oprit și noi, sau inserează cu totul alte texte. În afară de aceasta, extragerea unui fragment dintr-un volum tradus integral în limba română (cum este cazul cu *Teoria literaturii. Poetica* de Boris Tomașevski sau cu *Probleme de literatură și estetică* de Mihail Bahtin) capătă noi valențe prin simpla lui includere într-o serie de texte raportate la un indice tematic comun și la o devenire.

Aranjarea în volum a textelor a avut în vedere cronologia lor, dar și posibilitatea de corelare într-un tot logic și fluent a concepției pe care o propun fiecare în parte și toate la un loc. Iată pentru ce, tentați la început a construi antologia pe secțiuni cu titulatura "direcția formală", "direcția stilistică" etc., am renunțat la acest criteriu, deși el ar fi conferit lucrării calitățile unei întreprinderi mai sistematice. Ne-a oprit de la această modalitate de structurare și prezența în corpul volumului a unor nume mari, ca: A. Belîi, V. Hlebnikov, M. Bahtin, B. A. Larin, G. G. Șpet ce nu pot fi încadrate cu certitudine într-o școală sau alta.

Notele biobibliografice asupra fiecărui autor antologat cuprind momentele esențiale ale vieții și activității autorului, referiri asupra concepției științifice și asupra opțiunii de metodă. Acest cadru al notelor ne-a permis conturarea tabloului general al vieții literare, științifice și culturale din diverse perioade.



## NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI

Antologia este însoțită de un studiu introductiv, *Direcții și orientări în elaborarea teoriei limbajului poetic*, și de o bibliografie critică.

În foarte rare cazuri textele au fost reproduse integral. De regulă, am recurs la prescurtări, anunțate prin paranteze drepte. La aparatul de note din subsolul paginii am modificat numerotarea din sursă în conformitate cu trimiterile fragmentelor antologate.

Pentru fixarea titlului textelor selectate, am recurs la diferite criterii: când textul a coincis cu un capitol din lucrare, am păstrat titulatura capitolului respectiv; când pasajele antologate au provenit din capitole diferite, am păstrat titlul generic al cărții sau ne-am permis a propune un titlu, semnificativ pentru conținutul textului în totalitatea lui. Acolo unde nu este indicat traducătorul, traducerea ne aparține.

Lucrarea de față nu ar fi fost posibilă fără sprijinul pe care ni l-a acordat Biblioteca Centrală "M.Eminescu" din Iași în procurarea unor cărți aflate în fondul Bibliotecii de stat "V.I.Lenin" din Moscova. Mulțumim, pe această cale, serviciului "Împrumut" al bibliotecii ieșene, d-nei C.Mîță, în special. De asemenea, aducem mulțumiri prof.dr. A.Covacs, de la Universitatea din București, colegilor Sorina Bălănescu, Mihaela Mîrțu, Adriana Nicoară, Vasile Rotundu care ne-au pus la dispoziție cărți din bibliotecile personale.



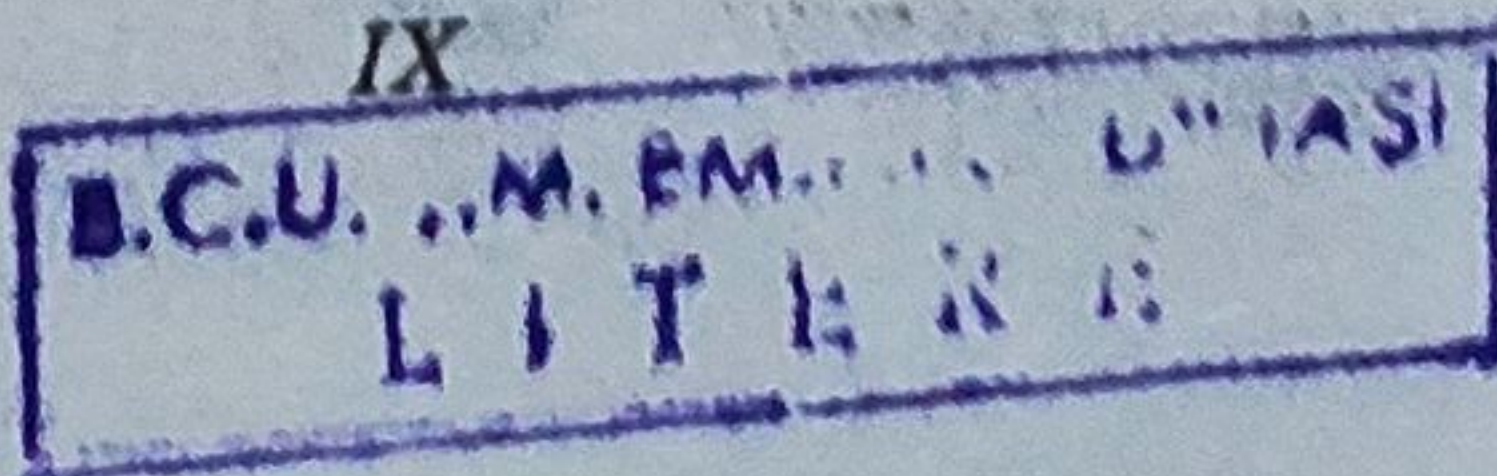
## DIRECȚII ȘI ORIENTĂRI ÎN TEORIA LIMBAJULUI POETIC

(Studiu introductiv)

**P**ROFITÎND de faptul că în limba română există o sinteză cuprinzătoare asupra dezvoltării științei literare europene la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX (sinteză realizată de prolegomenele lui M. Nasta și Sorin Alexandrescu la volumul antologic *Poetică și stilistică. Orientări moderne*, București, 1972, și susținută de cărțile *Analiză și interpretare. Orientări în critica literară contemporană*, București, 1972 și *Ce este literatura?*, București, 1983), comentariile noastre se vor axa mai mult pe analiza textelor antologate, pe detașarea principiilor teoretice și metodologice care le individualizează și, în același timp, le inserează unor direcții mai largi.

Cum s-a remarcat în repetate rânduri, cercetarea literară rusă nu numai că a fost mereu în sincronie cu știința literară de nivel mondial, dar nu de puține ori a devansat-o. Un astfel de moment novator, pentru știința filologică rusă în totalitatea ei, a fost momentul Potebnea. Nutrit de filozofia humboldtiană a limbii și cuvântului, de estetica subiectivului și de modelul triadic al lumii propuse și ridicate la rangul de sistem în filozofia hegeliană, Potebnea va elabora el însuși o filozofie a limbajului din care va deriva o teorie a "artei cuvântului" ("slovesnosti") și o critică a textului literar. Axul central al acestei construcții, impresionante prin caracterul ei sistematic și prin perma-

IX





## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

nenta menținere a dimensiunii antropologice ca punct de referință, îl va constitui teoria "formei interne a cuvântului".

Pe urmele lui Humboldt, Potebnea întreprinde studiul limbii prin cuvânt pe care îl privește în dubla sa ipostază; 1) mijloc de comunicare și 2) instrument critic cu privire la natura lucrurilor. Atenția lingvistului este reținută de cea de a doua ipostază a cuvântului, ascunsă și totuși evidentă în natura difuză, dinamică și explozivă a câmpului semantic care-l definește. Nu este greu de constatat că o asemenea perspectivă de cercetare a cuvântului și limbii se înscrie într-o prestigioasă tradiție filologică inaugurată de Platon cu dialogul *Cratylus* (vezi, Platon, *Opere*, III, Buc.1978, *Interpretare la "Cratylus"* de Constantin Noica), continuată de Plotin în *Enneade*, reluată, după o lungă perioadă dominată de *Retorica* lui Aristotel, de mișcarea filozofică și filologică romantică prin Hegel, A.W. Schlegel, Herder, W. Humboldt. Insistând asupra funcției gnoseologice a limbii, caracteristică momentului ontic și ființării ei, autorii sus amintiți pun în evidență și analizează creativitatea limbii ca act de descoperire a lumii și sinelui. Exercițarea acestei funcții este favorizată de interrelația "corporalității" cuvântului cu "ousia" (Platon), "eidon eidos"-ul (Plotin) sau "forma internă" (Humboldt) a cuvântului, și cu sensul.

Primul volum al lui Potebnea, apărut în 1862, *Gîndire și limbaj*, avansează și el modelul triadic al structurii cuvântului: 1. forma externă sau învelișul sonor; 2. conținutul obiectivat de sunet; 3. forma internă, sau sensul etimologic proxim, sau modul de expresie a conținutului (vezi A.A. Potebnea, *Misli jazik*, p.175, în volumul *Estetika i poetika*, Moscova, 1976). Funcția definitorie a formei interne este aceea de "sensibilizare" a gândirii, motiv pentru care, pe parcursul lucrării amintite sau în volumul postum *Considerații asupra teoriei literaturii*, expresia "formă internă" se folosește în paralel cu termenii "image", "simbol", "semn". Făcînd precizarea că forma externă nu este sunetul considerat în materialitatea lui, ci sunetul in-format de gîndire, Potebnea stabilește intercondiționarea "formă internă"- "formă externă" în raportul lor permanent cu sensul. Acest raport, în care forma internă pare a reprezenta centrul de relativă stabilitate, iar sensul – factorul de extremă mobilitate, generează câmpul semantic al cuvântului. Alcătuit din acumulările trecute și cummul de posibilități pe care cuvîntul îl înregistrează în existența lui, câmpul semantic este mediul prin care un cuvînt intră în rezonanță cu alte cuvinte ale limbii, actualizîndu-și sau estompîndu-și forma internă și prin



## DIRECȚII ȘI ORIENTĂRI ÎN TEORIA LIMBAJULUI POETIC

aceasta exercitând capacitatea de creativitate (poeticitate) a limbii sau capacitatea ei de transmitere și comunicare. De aici concluzia lui Potebnea că limba nu este numai materialul poeziei, ci însăși poezia. Prin această afirmație (ce a iritat ulterior pe cei care au crezut că Potebnea identifică "poeticitatea" cu "imagismul" și "plasticitatea"), teoreticianul rus intră în consens cu ideile poetilor care au meditat la statutul poeziei (E.A. Poe, S. Mallarmé, V. Hlebnikov, P. Valéry), cu mari teoreticieni ai literaturii ca B. Croce sau O. Walzel. În ultimă instanță, "vechea teorie a imagismului", cum califică V. Șklovski această teorie a lui Potebnea și căreia îi aduce amendamente, propune un model al fenomenului literar, care nu este departe de cel anunțat de Șklovski însuși și de confrății lui formalisti în primele decenii ale secolului nostru.

După ce în lucrarea următoare *Note asupra gramaticii ruse* Potebnea urmărește, pe baza materialului oferit de limba rusă, formarea categoriilor gramaticale ca ruptură în plasticitatea limbii și ca exercitare a capacității ei de abstractizare, celelalte lucrări: *Lecții de teorie literară*, 1894 și *Considerații asupra teoriei literaturii*, teoretizează și analizează exercitarea funcției expresive a limbii prin poezie. Interca-larea fenomenului de gramaticalizare a limbii între un studiu de filozofie a limbii și seria de considerații asupra teoriei literaturii poate fi înțeleasă, în logica demonstrației lui Potebnea, ca un preambul teoretic la definirea operei poetice drept spațiu de tensiune între imagistic și non-imagistic ("obraznost'-bezóbraznost").

Chiar dacă lingvistul rus afirmă în prima sa lucrare că "poezia și proza sînt fenomene ale limbii" și că "istoria literaturii trebuie să se apropie tot mai mult de istoria limbii", de aici nu se poate trage concluzia că fenomenul literar este identificat cu fenomenul limbii. Concluzia care se impune, în acest caz, este aceea a întoarcerii la text și căutarea unei căi de apropiere de poezie care să-i pună mai clar în evidență caracterul de "construcție" și "organism", funcționînd pe diverse nivele în virtutea unei legi unice: "poeticitatea".

Spre această înțelegere a gândirii lui Potebnea ne poartă reluarea modelului triadic al cuvîntului pentru elaborarea următorului model al operei literare în *Considerații asupra teoriei literaturii*: 1. conținut (sau idee, corespunzînd imaginii sau noțiunii derivate din aceasta); 2. forma internă a operei (imaginea exprimînd acest conținut); 3. forma externă în care se obiectivează conținutul.



În spațiul poeziei, deci, imagismul nu va fi identificat cu "poeticitatea" sau cu "plasticitatea" originară a cuvîntului și limbii, ci se va defini ca relație bidirecțională între imagistic și nonimagistic, relație susținută de contextul mai larg al operei, literaturii și culturii, văzut pe verticală și pe orizontală (vezi *Considerații asupra teoriei literaturii*, p.370 volumul citat). Pentru contextul operei, Potebnea va enunța legile interne care îl guvernează: participarea părților la tot, accentuarea unor momente în detrimentul altora, acordarea diversității semantice la un sens unic. Se va sublinia, îndeosebi, momentul combinatoriei cuvintelor în vederea obținerii unui sens ce depășește sensul intern și conținutul întregii rețele de cuvinte. "Caracteristici ale operei poetice sînt imobilitatea relativă a imaginii (A) și variabilitatea sensului ei (X)" – se afirmă în aceeași lucrare la pagina 331, pentru ca mai jos această propoziție să fie sintetizată în formula: poezia = imagine (A) < sensul (X). Posibilitatea variantelor de sens  $X_1, X_2, X_3, \dots, X_n$  este o rezultată a impactului operei cu conștiința receptoare. Prin formula de mai sus, Potebnea include sensului estetic al operei momentul receptării ei, conștiința receptoare fiind ea însăși creatoare de semnificație prin înțelesurile pe care le conferă textului. Conținutul operei dezvoltîndu-se atît în conștiința creatoare, cît și în conștiința receptoare, el trebuie înțeles ca realitate în continuă devenire. O realitate guvernată îndeosebi de libertatea subiectivității. Ca și cuvîntul, opera se creează în permanență.

Dar această perpetuă devenire a operei nu exclude obiectualitatea ei. Întemeiat pe analogia cuvînt-operă, Potebnea subliniază caracterul obiectual al acestora, conferit de regimul lor de existență corporală de-sine-stătătoare la confluența conștiinței emițătoare cu conștiința receptoare. Modul de existență a acestui obiect, cu atributele artificiei și construcției, este "structura morfologică" (*ibid.* p.370), decompozabilă și analizabilă în părțile ei componente (morfeme ale operei-cuvînt) ca și structura cuvîntului.

Aceste considerații care ocupă un spațiu întins în lucrarea citată nu sînt doar propoziții în descrierea fenomenului literar, ci și invitație la metoda critică bazată pe studiul filologic al textului. "Opera este limba scriitorului" va mai nota Potebnea, în sprijinul acestui îndemn la rigoare. Oricît de insistent se revendică direcția critică psihologistă (vezi Ovseaniko-Kulikovski) de la teoria și practica analizei operei propuse de marele lingvist, oricît de mult ar datora gîndirii lui studiile de psihologie a creației care fac notă dominantă la sfîrșitul secolului



## DIRECȚII ȘI ORIENTĂRI ÎN TEORIA LIMBAJULUI POETIC

trecut și la începutul secolului nostru (vezi publicația periodică *Voprosy teorii i psihologii tvorcestva* 1907-1923), de cea mai mare importanță ni se pare pledoaria lui Potebnea pentru întoarcerea la text, pentru descoperirea semnificației lui ideale în componente materiale, ca: suprafața sonoră, sintaxa, structura morfematică, componenta ritmico-melodică, compoziția. Actualitatea acestui punct de vedere a fost validată, paradoxal, prin contestare, de școala formală și perpetuată de poetica structurală și semiotică. Profitul direcției stilistice nu a fost de mai puțină importanță, teoria lui Potebnea asupra limbii și operei literare oferind numeroase repere atât pentru stilistica limbii, cât și pentru stilistica literară. Mai mult, însăși creația simbolistă, în faza ei de început, prin V. Briusov, Viaceslav Ivanov, D.S. Merejkovski, își vede fundamentate principiile creatoare în lucrările lui Potebnea. Seduși de poezia textului potebnian, simbolistii nu vor fi mai puțin atenți la substanța lui teoretică din care se vor nutri cărți mari, ca: *Borozdî i meji* (*Brazde și haturi*) de V. Ivanov (1910), *Simvolizm* de A. Belii (1910), sau lucrări aparținând altor direcții de creație și teorie: *O prirode slova* (*Despre natura cuvîntului*) 1922, de O. Mandelștam, *Puti tvorcestva. Stat' i o hudojestvennom slove* (*Căile creației. Despre cuvîntul poetic*) 1922, de A. Gornfeld.

Sub semnul gîndirii lui Potebnea stă interesul crescînd al științei filologice ruse, de la începutul secolului nostru, pentru teoria limbajului poetic. În primul deceniu, sugestiile cele mai interesante vin de la poeții simbolști și futuriști care valorifică teoria potebniană a limbii din direcția filozofiei limbajului și artei, amîndouă menite a ilustra concepția estetică simbolistă și futuristă. Astfel, revistele de orientare simbolistă, "Vesî" (1904-1909), "Zolotoe runo" (1906-1909), înscriu în programul lor teoretic preocupările legate de definirea specificului artei și cuvîntului poetic, de elaborare a unei teorii a simbolului și simbolizării: "...arta este simbolică pentru că poartă în ea simbolul – reflectarea Veșnicului în timp" – consemnează declarația programatică a revistei "Zolotoe runo" (Apud. Tatiana Nicolescu, Vl. Piskunov, *La hotar de veacuri*, Cluj-Napoca, 1981, p.40).

Discutarea artei și, implicit, a literaturii în spațiul gîndirii simboliste se petrece sub semnul teurgismului. În acest sens, teoria limbajului poetic propusă de A. Belii în *Simvolizm*, 1910 și în *Jezl Aarona*, 1917, este un fenomen simptomatic. Dezvoltînd propoziția lui Potebnea despre poeticitatea funciară a cuvîntului, într-un limbaj metaforic sugerat, în parte, de cartea lui Vl. Soloviov *Sensul general al artei* din



## DIRECȚII ȘI ORIENTĂRI ÎN TEORIA LIMBAJULUI POETIC

trecut și la începutul secolului nostru (vezi publicația periodică *Voprosy teorii i psihologii tvorcestva* 1907-1923), de cea mai mare importanță ni se pare pledoaria lui Potebnea pentru întoarcerea la text, pentru descoperirea semnificației lui ideale în componente materiale, ca: suprafața sonoră, sintaxa, structura morfematică, componenta ritmico-melodică, compoziția. Actualitatea acestui punct de vedere a fost validată, paradoxal, prin contestare, de școala formală și perpetuată de poetica structurală și semiotică. Profitul direcției stilistice nu a fost de mai puțină importanță, teoria lui Potebnea asupra limbii și operei literare oferind numeroase repere atât pentru stilistica limbii, cât și pentru stilistica literară. Mai mult, însăși creația simbolistă, în faza ei de început, prin V. Briusov, Viaceslav Ivanov, D.S. Merejkovski, își vede fundamentate principiile creatoare în lucrările lui Potebnea. Seduși de poezia textului potebnian, simbolistii nu vor fi mai puțin atenți la substanța lui teoretică din care se vor nutri cărți mari, ca: *Borozdî i meji (Brazde și haturi)* de V. Ivanov (1910), *Simvolizm* de A. Belîi (1910), sau lucrări aparținând altor direcții de creație și teorie: *O prirode slova (Despre natura cuvîntului)* 1922, de O. Mandelștam, *Puti tvorcestva. Stat' i o hudojestvennom slove (Căile creației. Despre cuvîntul poetic)* 1922, de A. Gornfeld.

Sub semnul gîndirii lui Potebnea stă interesul crescînd al științei filologice ruse, de la începutul secolului nostru, pentru teoria limbajului poetic. În primul deceniu, sugestiile cele mai interesante vin de la poeții simbolisti și futuriști care valorifică teoria potebniană a limbii din direcția filozofiei limbajului și artei, amîndouă menite a ilustra concepția estetică simbolistă și futuristă. Astfel, revistele de orientare simbolistă, "Vesî" (1904-1909), "Zolotoe runo" (1906-1909), înscriu în programul lor teoretic preocupările legate de definirea specificului artei și cuvîntului poetic, de elaborare a unei teorii a simbolului și simbolizării: "...arta este simbolică pentru că poartă în ea simbolul – reflectarea Veșnicului în timp" – consemnează declarația programatică a revistei "Zolotoe runo" (Apud. Tatiana Nicolescu, Vl. Piskunov, *La hotar de veacuri*, Cluj-Napoca, 1981, p.40).

Discutarea artei și, implicit, a literaturii în spațiul gîndirii simboliste se petrece sub semnul teurgismului. În acest sens, teoria limbajului poetic propusă de A. Belîi în *Simvolizm*, 1910 și în *Jezl Aarona*, 1917, este un fenomen simptomatic. Dezvoltînd propoziția lui Potebnea despre poeticitatea funciară a cuvîntului, într-un limbaj metaforic sugerat, în parte, de cartea lui Vl. Soloviov *Sensul general al artei* din



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

1890, A. Belîi teoretizează statutul cuvîntului poetic. Fiinţarea limbajului poetic este pusă în evidenţă nu atît prin definirea diferenţei specifice a artei verbale în raport cu artele nonverbale, cît prin raportarea la o categorie care le însumează pe toate: artisticitatea. Pentru Belîi, ca pentru toţi simbolişti ruşi, Logosul în-fiinţează realul: arta fiind ea însăşi o realitate, rezultă că, în totalitatea ei, existenţa artei este guvernată de teurgia cuvîntului.

Desigur, lui Belîi nu-i scapă din vedere că semnificaţia simbolică a artei se manifestă diferit în funcţie de elementele care intră în relaţie şi o exprimă exterior. Acest lucru îi apare evident atunci cînd analizează arta teatrală care, prin natura ei, interferează cu arta cuvîntului, sau atunci cînd, interesat de arta poeziei, va descoperi mecanismul prin care un text se structurează în virtutea propensiunii lui spre poeticitate. Deşi nu acordă problemei "artă verbală" — "alte forme ale comportamentului non-verbal" spaţiul pe care i-l conferă apoi formalistii, nu se poate spune că Belîi nu s-a gîndit la această chestiune. Ea este implicit sugerată de chiar titlul unui capitol din lucrarea *Toiagul lui Aaron (Jezl Aarona) — Cuvîntul în poezie*. În opinia lui Belîi, puntea între cuvîntul obişnuit şi cuvîntul poetic este dimensiunea mitică. Această dimensiune este prezentă în "rădăcina" fiecărui cuvînt al limbii în ipostaza ei de Logos (atribut original al cuvîntului în care lumea se recunoaşte ca existentă) şi în cuvîntul poetic prin care se realizează fuziunea mit-gîndire, sensibilitate, în fluxul continuu al conştiinţei (vezi *op.cit.* p.156).

În ultimă instanţă, ceea ce caracterizează cuvîntul poetic este apartenenţa lui la un "organism poetic" a cărui "viaţă" este susţinută de unicitatea "morfologiei" lui, de caracterul necesar şi obligatoriu al structurii şi funcţiilor lui. Ceea ce defineşte acest organism este faptul că, prin chiar principiile sale de construcţie, el se instituie în expresie a polisemantismului lumii şi a mişcării nepuizabile a conştiinţei. Andrei Belîi va demonstra valabilitatea acestei convingeri teoretice prin analiza limbajului poeziei lirice, în general, şi a poeziei simboliste, în special. Lucrările *Lirică şi experiment (Lirika i eksperiment)* (1909) sau *Simvolizm* (1910) demontează organismul poetic în părţile lui componente, cu rigoarea matematică pe care o propunea şi E.A.Poe în *Principiul poetic* sau în *Filozofia compoziţiei*. Opţiunea metodologică pentru exactitate şi obiectivitate în abordarea fenomenului literar este exprimată clar de Belîi: "Dacă eliberăm poezia analizată de orice conţinut ideatic ca nefăcînd parte din domeniul observaţiilor formale



## DIRECȚII ȘI ORIENTĂRI ÎN TEORIA LIMBAJULUI POETIC

și, deci, exacte, vom rămîne doar cu forma, deci cu mijloacele de reprezentare: imagine, cuvinte, combinarea și dispoziția lor" (*Simvolizm*, p.239). Pare paradoxală asocierea unei teorii, care vede în actul poetic un act magic, cu o metodă critică tinzînd spre exactitatea metodelor matematice. În realitate, atributul "magic" este alăturat de Belîi actului creator, metoda critică se aplică textului ca realitate materială dincolo de care trebuie citit sensul. Și citirea acestui sens antrenează în practica analitică a lui Belîi nu numai spațiul immanent al operei sau seriei literare, ci și un conținut etic, filozofic sau social. Ceea ce înseamnă că "eliberarea poeziei de orice conținut ideatic" va fi îndemn spre acceptarea adevărului că poezia spune cu totul altceva decît pare a spune. Că lucrurile stau așa ne-o dovedește analiza lui Belîi la poemul lui Pușkin *Călărețul de aramă* (vezi *Ritm kak dialektika i "Mednîi vsadnik"*). Viziunea "microscopică" a textului, văzut în structura lui ritmică, eufonică, sintactică, compozițională, se asociază aici cu largi perspective istorice și filozofice.

Generația care se afirmă în știința filologică rusă în cea de a doua jumătate a deceniului doi, deși, declarativ, se definește prin "ruptura", despărțirea de "imagismul" potebnian precum și de "filozofismul" și "teurgismul" simboलिष्टilor, în fapt se plasează în centrul vital al acestor teorii atunci cînd, încercînd să răspundă la întrebarea "ce este literatura", întreprinde analiza modului special în care este folosită limba de către literatură, afirmînd, așa cum o fac futuriștii ruși, că literatura este artă a cuvîntului și, deci, liberă de orice relație cu seria socialului, psihologicului etc. În tentativa lor de definire a limbajului poetic, futuriștii, prin A. Krucenîh și V. Hlebnikov, întrezăresc chiar un orizont superrationalist pe care profilează o teorie a armoniei universale și a calculului generalizat. Armonia universală este recunoscută ca un dat în care legile lumii coincid cu legile calculului, numărul fiind cea mai bună manieră de a formula regularitățile ce guvernează timpul și spațiul. În acest context, Hlebnikov, cel mai important teoretician al futurismului rus, va enunța principiul că ceea ce pare convențional în relația dintre semnificat și semnificant este de fapt o relație necesară, ignorată de vorbitorul obișnuit dar conservată în straturile "surdo-mute" ale limbii. Înnoirea limbii pe care trebuie să o realizeze poezia va fi, în ultimă instanță, nu atît un proces de dislocare sau distrugere a relației dintre cuvînt și sens, cît căutarea sau restaurarea sensului original pentru a armoniza cuvintele limbii (pe care Hlebnikov o numește transrațională) cu lucrurile universului.



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

Punctul de plecare al unei asemenea operații este demonstrația că literele au alt destin decât acela al includerii lor în limbajul uzual, de schimb. Considerându-le "nume elementare" sau invariante fonice, poetul rus întreprinde o adevărată "arheologie a limbii" care-i va releva că literele exprimă raporturile spațiale esențiale în univers. Hlebnikov nu va folosi acest sens al literelor ca să distrugă cuvintele ci pentru a crea noi cuvinte, operație pe care o crede nelimitată atâta timp cât posibilitățile de combinare a literelor sînt nelimitate, chiar dacă el recunoaște un număr limitat de invariante sau de rădăcini ale sensului.

A reinventa o nouă formă a sensului este menirea poetului care, prin aceasta, va putea realiza recentralizarea universului verbal-ideologic într-o "limbă-stea", după descentralizarea Babel.

Calea cea mai scurtă de la cuvînt la lume este refuzul perifrizei și al atributului și investirea *numelui* cu sensuri ale calității și mișcării printr-o "declinare internă" care presupune înlocuirea unei litere într-un cuvînt printr-o altă literă al cărei sens se cunoaște din cuvinte care încep cu litera respectivă. Relațiile și corelațiile dintre litere și cuvinte sînt înțelese ca relații și corelații ale elementelor realității însăși, încît categoriile lingvistice sînt transferate lesne în categorii matematice, teogonice și cosmogonice. "Limba stea", limba unică pe care o gîndește Hlebnikov, după cum se vede, nu este susținută de unitatea "mitului național" ci de armonia universului însuși. Arbitraritatea relației semnificat-semnificant, teoretizată de Saussure în plină efervescență a futurismului rus, este anulată astfel de o motivație ce ține de relația literă – adevăr elementar al lumii. Pe de altă parte, întregul limbii poate fi descompus în unități fundamentale de sens, de adevăruri prime pentru care Hlebnikov, bazat pe trei ipoteze, proiectează un fel de lege a lui Mendeleev:

1. există atîtea nume elementare cîte litere sînt în alfabet – plus sau minus douăzeci și opt de litere;

2. sensul fiecărui nume elementar este denominatorul comun al sensului tuturor cuvintelor care comportă aceeași literă inițială (În *Mots anglais* Mallarmé formulase și el ideea că în consoana inițială se află radicalul, ceva ca un sens fundamental al cuvîntului);

3. relația dintre semnificant și semnificat nu este arbitrară ci necesară.



## DIRECȚII ȘI ORIENTĂRI ÎN TEORIA LIMBAJULUI POETIC

Prin numele elementare astfel înțelese creatorul de limbă – poetul – accede la o limbă ideală, un fel de arhilimbă constituită din unități ale spiritului ce pot fi materializate doar prin *scriitură*.

Dacă literele au o semnificație proprie, devine posibilă formarea de combinații de litere fără ca aceste combinații să fie cunoscute limbii. Aici își are originea noțiunea de limbaj transrațional, enunțată de Hlebnikov, preluată și teoretizată apoi de V. Șklovski. Limitele invenției verbale sînt precizate cumva de Hlebnikov atunci cînd, într-o notă asupra limbajului magic, vorbește de o limită a semnificației ce trece în tăcere. Ca ipostaza pură a discursului transrațional, limbajul magiei impune constatarea că trebuie să se facă deosebirea între ceea ce este comprehensibil pentru rațiune și ceea ce este semnificativ în limbă. Pentru funcția referențială și comunicativă cuvintele se dovedesc un instrument defectuos în comparație cu numerele care pot îndeplini această funcție mult mai bine. Eliberat de funcția comunicativă pe care numerele o pot exercita mai eficient, cuvîntul se abandonează artei și funcției ei expresive (vezi *Vtoroi iazîk – Limbajul secund*, 1916, *Hudojniki mira – Artiștii lumii*, 1919, *O stihah – Despre versuri*, 1920, *Naša osnova – Temeiul nostru*, 1920).

Această separare radicală a limbajului poetic de limbajul comun pe care a preconizat-o Hlebnikov a produs, după George Steiner, "cele mai interesante exerciții în neologism din literatura occidentală" (vezi *După Babel*, București, "Univers", 1983, p.238), suscitînd, în același timp, discuții asupra timp-spațiului poetic și asupra categoriei de gen literar care au angajat artiști din toate domeniile și impulsionînd studii de poetică de o deosebită fervoare și aplicație în spațiul rusesc. Ea a nutrit și elaborarea categoriilor criticii și teoriei literare, între care *literaritatea*, *poeticul*, *structura*, *compoziția*, *procedeul*, de către reprezentanții "școlii formale ruse", școală ce recunoaște în Hlebnikov pe maestrul său (V. Șklovski, *O poezii i zaumnom iazîke - Despre poezie și limbajul transrațional*, 1916, *Pis'ma ne o liubvi – Scrisori de nedragoste*, *Scrisoarea a IV-a*, 1923; Roman Jakobson, *Noveișiaia rus-skaia poezia – Poezia rusă actuală*, 1921, I. Tînianov, *Arhaisti i novatori – Arhaici și novatori*, 1929).

Dar dacă școala formală rusă a dezvoltat ideea hlebnikoviană a separării funcției poetice de funcția de comunicare a limbajului, semnificațiile ontologice ale poeticității, care se bucură de un profund comentariu în textele poetului futurist, ca *Artiștii lumii* sau *Temeiul nostru*, vor rămîne în afara interesului reprezentanților acestei școli.



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

În schimb, filozofi ai limbajului ca R. Jakobson, George Steiner sau istorici, teoreticieni și semioticieni literari, între care V. Pozner (vezi *La Littérature russe*, 1929), D. Mirski (*Stat'i o literature – Studii de literatură*, 1987), Jean-Claude Lanne (*Velimir Hlebnikov-poète futurien*, I,II, 1983), V.V. Ivanov (*Struktura stihotvorenia Hlebnikova "Menia pronosiat na slonovîh..." – Structura poeziei lui Hlebnikov "Călătoresc pe elefanți..."*. În *Texte des Sowjetischen Literaturwissenschaftlichen Strukturalismus*, München, vol.V, 1971, V.P. Grigoriev, *Slovotvorcestvo i smejnîe problemî iazîka poeta – Creația verbală și probleme adiacente de limbaj poetic*, Moskva, 1986) readuc în discuție ideile poetului rus privind semnificațiile ontologice ale limbajului poetic și creația hlebnikoviană considerată a fi, după V. Pozner, "una din cele mai semnificative și mai bogate în consecințe pentru literatura modernă" (vezi *Op.cit.*, p.276).

Caracteristică pentru radicalismul poziției teoretice și metodologice cu care debutează generația celui de al doilea deceniu este și lucrarea *Resurecția cuvîntului*, pe care studentul Șklovski o prezintă în anul 1914 într-o ședință a Cercului lingvistic din Petrograd. Exprimiînd nu doar opinia personală a autorului ei, ci tendințe și opțiuni de ordin mai general, *Resurecția cuvîntului* se instituie în declarație-program a unei mișcări care nu va întârzia să se recunoască în individualitatea ei. Respingînd impresionismul în cercetarea literară, V. Șklovski se pronunță pentru metoda pozitivă de abordare a literaturii și pentru considerarea operei în imanența ei ca unic obiect de studiu al științei literaturii. Acestor propoziții cu valoare de principiu li se alătură aserțiunea asupra autonomiei seriei estetice, asupra esteticului ca funcție de procedeu și asupra necesității fundamentării poeticii pe teoria limbajului poetic.

Afirmația lui Șklovski: "Receptarea estetică este acel mod de receptare a operei prin care devenim conștienți de forma ei" și recunoașterea autonomiei limbajului poeziei, orientat spre actualizarea, resurecția cuvîntului "insolitat" din automatismul vorbirii întrunesc adeziunea auditoriului, dar și unele rezerve.

Profesorul Baudouin de Courtenay, de pildă, care a stimulat interesul studenților săi I. Tînianov, V. Șklovski, E.D. Polivanov, L.P. Jakubinski pentru studiul limbajului poetic, previne, în discuțiile care se poartă pe marginea comunicării *Resurecția cuvîntului*, asupra unor erori de metodă pe care le poate genera ipoteza de lucru: "literatura ca limbaj" în practica analizei textului. Formulate la modul preventiv,



## DIRECȚII ȘI ORIENTĂRI ÎN TEORIA LIMBAJULUI POETIC

aceste temeri ale marelui lingvist vor deveni argumente pentru opoziției direcției, anunțate de tânărul Șklovski și afirmate, de-a lungul unui deceniu și jumătate, de efortul susținut al unui grup de străluciți cercetători.

Comunicarea, ce însuma numai șaisprezece pagini, are meritul nu numai de a fi formulat în primă variantă principiile teoretice ale mișcării cunoscute acum sub titulatura de "formalism", dar și de a face din problema teoriei limbajului poetic o chestiune de dezbatere publică. Este neîndoios că discuțiile pe care le-a suscitât au stimulat efortul de elaborare a teoriei limbajului poetic în cadrul Cercului lingvistic din Petrograd, al Cercului lingvistic de la Moscova, în diverse societăți literare și grupări de scriitori. Se va lucra într-un spirit de echipă nemăiîntâlnit pînă atunci în știința rusă. Efectele acestui stil de lucru nu vor întârzia să se arate.

Mai întîi, spiritul de echipă, conștiința participării la o mare cotitură în știința filologică rusă va stimula apariția "Societății pentru studierea limbajului poetic" (Opoiaz) (Petrograd, 1916) la care vor adera lingviști (S. Bernstein, A. Peșkovski), teoreticieni literari și poeticieni (B. Eichenbaum, V. Șklovski, B. Tomașevski, I. Tînianov), poeți (Maiakovski, V. Hlebnikov, O. Brik), filozofi și esteticieni (G. Șpet). Aceluiași spirit de echipă își datorează apariția publicațiile *Studii de teoria limbajului poetic* (I,II,III – 1916-1919) și *Poetica. Studii de teoria limbajului poetic* (care își începe apariția în 1919).

În seria faptelor stimulatoare pentru cercetarea limbajului poetic se înscrie și înființarea, în cadrul Institutului de artă din Petrograd, a secției "Arta cuvîntului" (1920) și a "Societății pentru studierea literaturii artistice" (1921). Societățile și publicațiile menționate nu cultivă doar metoda formală în studiul fenomenului literar. Ele sînt deschise tuturor sugestiilor care vin dinspre direcția stilistică, comparatistă, sociologică (dar nu a sociologismului vulgar), istorică, tipologică.

Din perspectiva acestui cadru general în care s-a afirmat "formalismul", cît și din perspectiva evoluției lui, se impune a se face distincția între declarațiile formalistilor și practica cercetării lor literare. Fac apel la această necesară separare două voci venind din interiorul mișcării. Astfel, Boris Eichenbaum, într-o încercare de sinteză asupra metodei formale, din anul 1925, declară: "sîntem suficient de liberi vis-à-vis de propriile noastre teorii" (vezi vol. *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris, 1965, p.32). După ce timp de cîteva



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

decenii a fost martorul atîtor erori în înţelegerea mişcării formale, V. Şklovski reia şi el aceeaşi idee: "Nu trebuie să identificăm practica Opoiazului cu teoria lui" (vezi *Jili-bîli (A fost odată)* în vol. *Sobranie socinenii*, Moskova, 1973, p.139).

Cu aceste precizări şi îndemnuri, vom încerca să reţinem din gîndirea şi practica formaliştilor elementele de contribuţie reală la elaborarea ştiinţei limbajului poetic în filologia rusă.

Prima perioadă a activităţii membrilor "Cercului pentru studierea limbajului poetic", pe care o putem plasa între 1916-1920, se caracterizează prin încercări de definire a specificului limbajului poetic prin compararea acestuia cu limbajul comun şi ştiinţific. În general, se particularizează, prin analiza faptelor de limbaj, fenomenul de semantică expresivă şi poetică. Se are în vedere, cu deosebire, nivelul fonic al textului versificat. Acestei probleme îi este dedicat primul volum din *Studii de teoria limbajului poetic*, apărut în 1916 la Petrograd, care cuprinde, printre altele, studiile *Sunetele limbajului poetic* de L. Iakubinski şi *Despre poezie şi limbajul transraţional* de V. Şklovski. Analizînd aspectul fonic al limbajului poetic (pe secvenţe diferite) şi, respectiv, aspectul lui articulatoriu, aceste lucrări evidenţiază, în consens cu gîndirea şi creaţia futuristă, caracterul transraţional al limbajului poetic. Apropierea limbajului poetic de limbajul transraţional este prilejuită de constatarea, în ambele limbaje, a regimului de autonomie a sunetului şi cuvîntului ca unitate fonică. Constatarea aceasta este urmată de operaţia de disociere a funcţiilor transraţionalului în spaţiul limbajului poetic: funcţia de construcţie şi funcţia de expresivitate. Autonomia sunetului şi cuvîntului în poezie este relevată de prezenţa figurilor fonice, a fenomenului de eufonie, consonanţă, asonanţă, de prezenţa unităţii euritmice care este versul. Toate aceste elemente, care actualizează capacitatea expresivă a sunetelor şi cuvintelor, sînt analizate în lucrările *Repetiţiile fonice* de O.Brik (*Studii de teoria limbajului poetic*, 1917) şi *Despre sunetele limbajului versificat* de L. Iakubinski (1919).

"Insolitarea" sunetului şi cuvîntului în vederea "construcţiei" şi expresivităţii reprezintă unul din procedeele prin care limbajul poetic se defineşte ca realitate specifică în raport cu alte realităţi de natură verbală, în care sunetul şi cuvîntul funcţionează sub regim neutru.

În lucrarea *Arta ca procedeu* din 1917, V. Şklovski propune chiar o definiţie a artei ca procedeu, mai exact a artisticului ca funcţie de procedeu. Dintre ideile la care se va întoarce Şklovski însuşi şi de la



## DIRECȚII ȘI ORIENTĂRI ÎN TEORIA LIMBAJULUI POETIC

care va porni activitatea formaliştilor în perioada a doua (1920 – 1925) reţinem: punctul de întâlnire a tuturor mijloacelor de actualizare a expresivităţii şi capacităţii constructive a limbii este procedeul “inso-litării”, înţeles ca transfer al “unui obiect din sfera de percepţie obişnuită în sfera unei noi percepţii”; scopul acestui transfer este de a provoca “vederea” obiectului şi nu simpla sa recunoaştere; creînd o percepţie aparte a obiectului, procedeul insolitării este, de fapt, schim-bare semantică specifică; “insolitarea” apare, în ultimă instanţă, ca un act conştient de eliberare a perceperii de automatism, dar şi ca un act de plăsmuire artificială în vederea obţinerii unei impresii de mare intensitate şi durată. Cum se poate vedea, noţiunea de “procedeu” are deschidere spre momentul creaţiei, spre momentul operei ca sumă de procedee şi spre momentul receptării. Ea permite raportarea operei la un cod supraindividual al “literarităţii”, dar şi surprinderea particu-larizării acestui cod în variante ale discursului, epocii, genului literar.

Preocuparea pentru manifestarea individuală a codului amintit caracterizează cea de a doua perioadă din activitatea formaliştilor. Se observă acum trecerea de la examinarea procedeului general la ana-liza procedeelelor caracteristice limbajului poeziei şi limbajului prozei.

Intenţionînd o delimitare între limbajul poeziei şi limbajul prozei prin prisma categoriei modalităţii (“cum?”), V. Şklovski afirma în *Arta ca procedeu*: “limbajul poetic este un limbaj-construcţie, în schimb, proza rămîne o vorbire obişnuită: economică, uşoară, corectă”. Afir-maţia este destul de categorică, dar studiile întreprinse de formalişti asupra celor două categorii de limbaje demonstrează că nu numai limbajul poeziei este o construcţie, ci şi limbajul prozei, că diferenţa specifică dintre ele nu se află în construcţia în sine, ci în modalitatea “cum se face” această construcţie.

Lucrări ca: *Ritm şi sintaxă* de O. Brik (1920), *Compoziţia poeziei lirice* de V. Jirmunski (1921), *Melodica versului* de B. Eichenbaum (1922), *Ritmul şi versificaţia* de B. Tomaşevski (1924), *Problema lim-bajului versificat* de I. Tînianov (1924), cînd analizează procedeele de compoziţie, de articulare, de ritmică şi de intonaţie, le raportează la aceeaşi funcţie semnificativă de construcţie şi expresivitate. Pe de altă parte, pe baza examinării aceluiaşi procedee, formaliştii fac posibilă delimitarea a trei feluri de “construcţii”: poetică, discursivă şi retorică. De aici, necesitatea studierii limbajelor poetic şi oratoric ca limbaje cu funcţii diferite şi necesitatea elaborării unei *retorici* alături de poetică



(vezi R. Jakobson *Despre versul ceh* (1923) și I. Tînianov, *Problema limbajului versificat* (1924)).

Stabilirea identității procedeului pe materiale diferite și diferențierea procedeului după funcțiile lui au impus distincția între forma și funcția semnului literar și introducerea noțiunii de semnificație funcțională. I. Tînianov a fost cel care a dezvoltat și sistematizat aceste constatări de mare importanță teoretică și metodologică în *Problema limbajului versificat* din 1924.

Punctul vital al teoriei lui Tînianov este viziunea asupra operei ca "unitate dinamică în desfășurare". Acest dinamism se manifestă în interacțiunea dintre părți, în exercitarea capacității constructive a limbii prin solicitarea unor elemente lingvistice în detrimentul altora, prin instituirea unei dominante care-și supune celelalte componente.

Mecanismul complex al unității dinamice în desfășurare este descris de Tînianov cu ajutorul noțiunii de *funcție*, noțiune care, în lucrarea *Despre faptul literar* din 1924, primește lămuriri suplimentare: "Elementele intră simultan în relație cu seria de elemente similare care aparțin altor sisteme – ba chiar cu diferite alte serii – și cu restul elementelor din același sistem". De aici rezultă că aceluiași element îi este caracteristică *funcția autonomă* (pentru relația cu elemente similare) și *funcția de combinare sau constructivă* (capacitatea fiecărui element de a intra în corelație cu alte elemente, și; în consecință, cu sistemul întreg). La rîndul ei, funcția constructivă se actualizează la mai multe nivele. La nivelul combinatoriei, această funcție se manifestă ca posibilitate de a include semnele în operă, de a le integra unei structuri cu semnificație poetică. La nivelul autonomiei, se manifestă ca "funcție literară", întrucît ea instituie relația de apartenență a operei la seria literară. Într-un context și mai larg, funcția constructivă se va manifesta ca funcție de comunicare, grație căreia literatura este cuprinsă într-un ansamblu de fapte sociale.

Aceste fine disocieri pe care le face Tînianov în explicarea noțiunii de funcție și, în ultimă instanță, a noțiunii de semnificație funcțională, pregătesc înțelegerea operei ca structură complexă pe nivele în interrelație, precum și includerea literaturii într-un sistem general semiotic.

Din cele expuse reiese cu claritate că I. Tînianov înglobează noțiunii de limbaj poetic nu numai realitatea lingvistică modelată, "construită", dar și procesul modelării, procedeele care îl prilejuiesc.

În consens cu aceste considerații ale lui Tînianov sînt numeroasele studii despre limbajul prozei care apar la sfîrșitul deceniului doi și pe



## DIRECȚII ȘI ORIENTĂRI ÎN TEORIA LIMBAJULUI POETIC

parcursul deceniului trei. Între acestea se remarcă lucrarea lui B. Eichenbaum *Cum este făcută "Mantaua" lui Gogol* (1919), *Subiect și compoziție în povestirea "Nasul" de Gogol* (1920) de V.V. Vinogradov, *Despre morfologia stilului naturalist* (1922), *Subiect și arhitectonică în romanul lui Dostoievski "Oameni sărmani"* (1924), *Gogol și școala naturală* (1925) de același autor, *Legătura dintre procedeele de construcție a subiectului și procedeele stilistice generale* (1919), *Subiectul ca noțiune a stilului* (1921), *Despre teoria prozei* (1925) de V. Șklovski.

Analiza procedeelelor de compoziție, a modului de articulare a subiectului și de construcție a personajului în proză a permis înscrierea tuturor problemelor amintite în teoria limbajului poetic. Efectul acestei operații face ca subiectul să fie transferat din clasa elementelor tematiche în clasa elementelor de construcție (transfer favorizat de distincția dintre "fabulă" ca material și "subiect" ca modalitate de structurare a materialului), iar personajul și naratorul sînt analizați ca funcție epică.

Fără îndoială, o astfel de viziune asupra subiectului, personajului, naratorului, compoziției în proză permite relevarea naturii lor "literare", constructive. Dar semnalarea existenței lor într-o formă de structură sau alta, descrierea regimului lor de funcționare în ansamblul operei nu pare a le epuiza semnificația.

Pe bună dreptate remarcă V. Ivanov (*Despre cele mai noi cercetări privind limbajul poetic*, 1920) și V. Jirmunski (*În problema metodei formale*, 1923) că a defini limbajul poetic numai prin funcția lui expresivă nu este suficient. Dacă în spațiul limbajului poetic, după cum o demonstrează lucrările teoretice și de analiză ale formalistilor, are loc o deplasare de pe orizontala combinatoriei pe verticala expresivității, rămîne de descifrat semnificația pe care ne-o propune expresivitatea; modelarea unei noi lumi, sensibilizarea spiritului ascuns în lucruri. Aparent, s-ar impune constatarea că formalistii au descris forma substanței iar nu substanța însăși, atunci cînd au teoretizat limbajul poetic.

Concluzia aceasta nu este lipsită de îndreptățire, dar ea nu poate eluda o evidență: formalistii sînt cei care ne-au dat tabloul cel mai complet al funcționării limbajului poetic în țesătura concretă a textului. Că e necesar a privi fenomenul și din alte perspective au dovedit-o singuri, atunci cînd, cum e cazul lui V. Șklovski sau B. Eichenbaum, au relevat semnificația stilistică, istorică și culturală a cuvîntului poetic.



Se poate înțelege de aici că formalistii n-au considerat ca infailibile aserțiunile lor asupra operei și limbajului poetic, că și-au gândit teoria sub semnul complementarității necesare. Iată ce declară B. Eichenbaum, în acest sens: "În momentul când vom fi obligați să recunoaștem că avem o teorie care explică totul, care dă răspuns la toate problemele trecutului și viitorului (...) vom fi obligați să recunoaștem că metoda formală și-a încetat existența, că spiritul cercetării științifice a părăsit-o" (vezi *La théorie de la méthode formelle* în vol. *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris, 1965, p.75.).

Odată cu efortul formalistilor de a defini "literaritatea" ca manifestare a semnificației poetice într-un sistem de forme și relații (textul versificat și prozastic), în deceniul al doilea se afirmă cu tot atîta autoritate tendința de a interpreta fenomenul limbajului poetic prin factorii lui constituenți, adică la nivelul termenului și sintagmei.

Această tendință se concretizează într-o multitudine de variante care atestă extraordinara vivacitate și complexitate a științei filologice ruse în perioada amintită.

Cu acest prilej, va reveni în atenția cercetătorilor problema potebiană a formei interne a cuvîntului care va fi examinată din perspectiva sociologiei limbajului și a semanticii. Preocupări de această natură se observă în publicațiile "Russkaia reci" (1923, seria nouă, 1927, sub redacția lingvistului L.P.Șcerba), "Ars poetica" (I, 1927, II, 1928, sub redacția lui M.A.Petrovski), "Poetika" (I, 1926, II, 1927). Aceste reviste se asociază unei întregi mișcări de "cultură a limbii", susținute de societatea și revista "Lef" (1923-1925), "Noul Lef" (1927-1928), de revistele "Creația" ("Tvorcestvo", 1918-1922), "Zvezda" (care începe să apară din 1924), "Arta" (1925), dar mai ales de înființarea la Petrograd a Institutului de cultură a limbii. Acestor numeroase fenomene care înregistrează interesul mereu crescînd pentru problema limbii și a limbajului li se adaugă critica teatrală și cinematografică profesată de Eisenstein și Meyerhold, elaborarea teoriei limbajului teatral și cinematografic ce antrenează contribuția unor teoreticieni literari de marcă, între care V. Șklovski (*Literatura și cinematograful*, 1923) și I. Tînianov (*Despre principiile artei cinematografice și Poetica cinematografului*, 1927).

Semnificativă pentru acest efort colectiv de luminare a specificului limbajului poetic prin examinarea funcției lui de mesaj este declarația lui V. Maiakovski și O. Brik din articolul-program al numărului inaugural al revistei "Lef": "Combinăm sunetele, trudim la polifonia ritmu-



## DIRECȚII ȘI ORIENTĂRI ÎN TEORIA LIMBAJULUI POETIC

lui, la simplificarea expresiei, dezvăluim expresivitatea limbii și căutăm noi procedee tematice. Toată această trudă nu este un scop estetic în sine, ci muncă de laborator pentru aflarea expresiei celei mai proprii a realităților contemporane” (vezi *Truda noastră asupra cuvîntului*, în “Lef”, 1923, p.20). Cum se poate vedea, poeții înșiși atrag atenția asupra “obiectului” pe care-l referă literatura prin limbajul ei.

În aceeași perioadă, asupra relațiilor ce se instituie între limbaj și obiect se va întreba, din perspectiva logicii și esteticii, G.G. Șpet în lucrările *Fragmente estetice*, 1922 și *Forma internă a cuvîntului*, 1927.

Definind cuvîntul ca semn sui-generis, în capitolul *Structura cuvîntului in usum aestheticae* din lucrarea *Fragmente de estetică*, G. Șpet deosebește în corpul acestui semn momente ce se supun estetizării și care reprezintă obiectualitatea estetică a cuvîntului. Prin aceste momente se produce sensibilizarea ideii, dar și idealizarea obiectului, actualizarea a ceea ce Șpet, după Potebnea, numește formă internă a limbajului poetic. “Formele interne [...] sînt relații de termeni între formele externe sonore și conținutul modelat, obiectual” (vezi *Forma internă a cuvîntului*, p.128).

Sub semnul relației definește Șpet și ceea ce el consideră unitate minimă a limbajului poetic – sintagma. Sintagma este privită ca formă a limbii în trei ipostaze: *formă istorică* avînd un înveliș exterior (accentul, pauza, succesiunea în timp a morfemelor), *formă ontologică* (ca dat ideal în intuiția intelectuală) și *formă a expresiei* (formă internă sintagmatică, care subînțelege formele logice). Din jocul formelor logice și sintagmatice se nasc “formele interne diferențiale ale limbii” pe care Șpet le numește “formele poetice ale limbii” (vezi *Structura cuvîntului in usum aestheticae*) și le consideră a fi derivate din formele logice cărora li se integrează sensul ontic al sintagmei.

Derivate din formele logice, formele poetice ale limbii stabilesc raporturi cu obiectul lor (realul) și cu formele logice ale contextului. Ele operează remodelarea obiectului, conform conținutului de artisticitate a textului, în semne secunde (figuri). În procesul formării acestor semne secunde, semnele lingvistice, deja cunoscute, funcționează ca obiecte ale reflexiei poetice, ca forme ale conținutului ontic, care primesc de fiecare dată (în funcție de contextul poetic) un nou conținut poetic. Șpet va considera că noțiunea de “conținut poetic” este o mărime variabilă, variabilitatea ei definindu-se la incidența formei poetice interne cu obiectul (subiectivitatea, realul, factori ideologici din istoria culturii, contextul limbajului poetic). Astfel, alături de



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

adevărul transcedental (material) și logic, în semn se naște "adevărul poetic" ca "raport dintre sintagmă și un obiect in-format logic, dar real inexistent", "fantastic", "fictiv" (*ibid.*).

Exercitarea operației de relaționare cu atîția factori presupune o deplină emancipare a formei de obiectul ei, dar emanciparea de obiect nu atrage după sine și emanciparea de sens, date fiind formele logice care guvernează libertatea fanteziei.

Cum se poate vedea, G. Șpet definește forma internă a cuvîntului ca pe o relație între forma externă fonică și conținutul modelat ca obiect. Rezultanta acestei relații putînd fi *adevărul logic* (atunci cînd relația definește o formă internă logică) și *adevărul poetic* (atunci cînd sîntem în prezența raportului dintre sensul logic și sintagma ca formă ontologică verbală). În acest sens, Șpet distinge o logică poetică ce guvernează exercitarea conștiinței poetice prin cuvînt.

Logica poetică apelează la o tehnică a remodelării care permite efectuarea artificială, dar logică, a transcodajelor de informație poetică particulară, de instituire a axiologicului ca rezultat al comportamentului orientativ între semne. Atenția acordată "unui anumit cuvînt" sau "unei anumite imagini" (de către poet, lingvist, logician) relevă tendința de a actualiza forța potențială a cuvîntului. Acest lucru poate duce la o predicție sau la o propoziție potențială" — scrie Șpet în continuarea raționamentelor semnalate. Pe această "potențialitate" infinită a predicției și "propoziției" mizează logica poetică atunci cînd instituie libertatea selecției cuvintelor și a relației lor cu obiectele existente în real, cînd își construiește simbolurile poetice (ca simbioză între "sintagme, forme sintactice și forme logice", simbioză păstrînd marca ambilor termeni în fuziune).

Respingînd încercările de a fundamenta teoria simbolului poetic pe relația de analogie, G. Șpet va sesiza că simbolul este generat mai curînd de relația antitetică, de colaționarea unor termeni care nu au nimic în comun. Din această propoziție care nu se remarcă prin noutate, esteticianul rus deduce cîteva observații foarte interesante privind "predicativitatea" simbolului poetic. Astfel, considerînd că obiectul formei poetice este neutru din punct de vedere ontologic, Șpet constată că prin forma poetică se realizează predicția în forma ei pură (fără sensul cognitiv și pragmatic).

Din cele spuse mai sus se poate înțelege că Șpet vede în limbajul poetic un sistem de semne poetice funcționînd în sincronie și diacronie.



## DIRECȚII ȘI ORIENTĂRI ÎN TEORIA LIMBAJULUI POETIC

Particularitatea acestui sistem este de a genera o infinitate de semne noi pe baza unui număr finit de forme interne poetice.

Ocupându-se de procesele mentale ale semnificării, filozoful și esteticianul rus a stabilit dreapta, în sens platonician, relație ce există între limbă și limbajul poetic, acesta din urmă apărându-i ca una din manifestările numeroaselor componente ale conținutului limbii. Hjelmslev afirmă: "limbile ... sînt sisteme de figuri care servesc la constituirea semnelor" (vezi L.H. Hjelmslev, *Preliminarii la o teorie a limbii*, București, 1967, p.89-90). În aceeași ordine de idei, Șpet subliniază, în deceniul al treilea, caracterul de sistem al limbii și limbajului poetic și funcția lor generativă, atunci cînd vorbește de inseparabilitatea cuvîntului limbajului poetic de contextul acestuia și de necesitatea de a descrie acest context ca pe o paradigmă în raport cu cuvîntul pe care îl transformă. Toate aceste afirmații fiind făcute de G. Șpet între anii 1922-1927, se impune cu necesitate a-l număra pe filozoful rus printre inițiatorii semioticii poetice.

Statutul de "variabilă complexă" a limbajului poetic în raport cu structura codificată a limbii a preocupat în aceeași perioadă și pe lingviștii B.A. Larin și G.O. Vinokur.

Propoziția fundamentală pe care B.A. Larin își construiește studiile de stilistică a autorului, precum și de semantică, este următoarea: "Varianta poetică a limbii ... este condiționată nu de tipurile și normele limbii, ci de comunitatea spirituală dintre poet și nație în simțul creator lingvistic" (vezi *Despre modalități ale limbajului poetic* în cartea *Estetica cuvîntului și limba scriitorului*, Leningrad, 1974, p.43).

Ocupându-se, ca lingvist, de semantica cuvîntului, de istoria modificărilor semantice în limbă, B.A. Larin a ajuns, în mod firesc, să discute semantica poetică și relațiile ei cu semantica generală a limbii. "Ceea ce caut eu este coeficientul semantic al cuvîntului poetic" – declară el în lucrarea citată mai sus (vezi p.47).

Acest coeficient semantic îi apare ca rezultat al suprapunerii istorice a două coduri: codul lingvistic și codul poetic. Analiza regimului intim de interacțiune a codurilor amintite, respectiv, de întîlnire a intermitenței expresiei lingvistice și a continuității conținutului poetic, a dus la enunțarea noțiunii de context ca normă ce se configurează în operă pe măsură ce se structurează discursul poetic.

În lucrarea *Modalități ale limbajului poetic (O raznovidnostiah hudojestvennoj reci. Semanticeskie etjudy* (1923), B.A. Larin întreprinde un studiu minuțios asupra funcțiilor contextului; el pune în evi-



dență următoarele fenomene: atenuarea contradicției intermitent/continuu, transferul postulatului identității dinspre nivelul unităților lingvistice minimale spre secvențele de discurs (versul, strofa, alineatul, capitolul, partea, opera în totalitatea ei), construirea sensului poetic ca obiect ideal prin atenuarea conexiunii dintre semnificațiile lingvistice și semnele care le mediază. Regimul semantic al contextului poetic se va defini de la sine prin ambiguitate, supraetajare de obertonuri semantice fără suport material lingvistic. Prin aceste considerații, B.A. Larin avansează o idee pe care semiotica o înscrie printre problemele ei centrale: contextul aparține sferei semnificației, iar nu sferei tehnicii sau semnului în ipostaza lui materială.

Analiza textului în proză (vezi *Despre "Soarta unui om" de Șolohov*), dar mai ales a textului versificat (*Despre "Caseta din lemn de chiparos"*, 1923) îi permite lui Larin să pună în evidență caracterul relației dintre limbajul semn și conținutul care transpare din asocierea și ordonarea cuvintelor, sintagmelor și frazelor. Această relație îi apare ca fiind convențională, dar și motivată de corelarea reciprocă dintre semne, pe de o parte, dintre semne și ansamblu, pe de altă parte.

Studiind limbajul liricii ca limbaj în cadrul limbajului poetic general (vezi *Despre lirică, variantă a limbajului poetic (O lirike kak raznovidnosti hudojestvennoj reci*, 1925), Larin îl definește pe cel din urmă ca sumă de reguli constituite într-un model, generator de noi modele (de gen, de epocă, de autor). Capacitatea generativă a modelului aflându-și sursa, în acest caz, în relația permanentă a semnului cu cel care îl produce (individualitatea creatoare), cu cel căruia i se adresează (receptorul concret), cu limba în devenirea ei istorică și în eterogeneitatea ei stilistică.

Din perspectiva semnificației, limbajul poetic i se relevă cercetătorului rus ca limbaj în limbaj, a cărui specificitate vine din fluctuația liberă a sensului (vezi și formula lui Potebnea; limbaj poetic = imagine > sens), fenomen guvernat de ceea ce K. Vossler numea "comuniune metafizică de limbaj" și "comuniune empirică de limbaj" (vezi K. Vossler, *Geist und Kultur in der Sprache*, Heidelberg, 1925, apud A. Schaff, *Introducere în semantică*, București, 1966, p.148).

Problema modelului poetic particular în dublă ipostază de model derivat și model generativ a preocupat și pe G.O. Vinokur. În lucrările sale *Cultura limbii*, 1925, *Poezia și știința*, 1925, *Probleme de cultură a limbajului*, 1929, *Studierea limbii literaturii beletristice*, 1946, teoreticianul și criticul literar este preocupat de limita descriptivă a



## DIRECȚII ȘI ORIENTĂRI ÎN TEORIA LIMBAJULUI POETIC

semnificației poetice, precum și de criteriile de discriminare a semnificației, identice în enunțuri individuale, diferite.

Cu deosebire, cărțile *Biografia și cultura*, 1926, *Critica textului poetic*, 1927, *Noțiunea de limbaj poetic*, 1947, sînt reprezentative pentru gîndirea teoretică a lui Vinokur. Noțiunile fundamentale cu care operează această gîndire sînt *stilul limbii*, *stilul literar* și *stilul poetic*.

În definirea stilului limbii, Vinokur l-a urmat pe Ch. Bally. Pe aceeași linie, alături de V.V. Vinogradov, el distinge stilurile funcționale ale limbii în raport cu care va decela conținutul noțiunilor de "limbaj literar", "limbaj poetic", "stil individual".

Pentru examinarea de poziții și direcții în înțelegerea limbajului poetic pe care o intenționează expunerea noastră, reținem, din numeroasele contribuții ale lui Vinokur, caracterizarea biplană pe care acesta o face fenomenului în discuție. Pe de o parte, lingvistul rus consideră că limbajul poetic este domeniu specific de folosire a limbii, marcat de prezența unor forme, cuvinte, expresii, nefolosibile în alte zone de practică a limbii. Pe de altă parte, limba poeziei i se prezintă ca limbă în exercițiul funcției ei estetice.

Al doilea aspect al definiției anulează încercările, destul de frecvente, în spațiul filologiei ruse sau în alte zone de cultură, de a identifica noțiunea de limbaj poetic cu noțiunea de stil al limbii literare. În accepția lui Vinokur, limbajul poetic nu este un stil între stilurile limbii sau între stilurile limbii literare, ci "un modus specific al limbii", o limbă sui-generis, în care cuvîntul, forma gramaticală, topica etc. sînt reflexe, imagini ale omoloagelor lor din limbă. Aceste reflexe poartă marca unicității și individualului (vezi *Maiakovski – novator al limbii*, 1943), a idealității și obiectualității, ca valori translingvistice, estetice.

Demersul teoretic al lui Vinokur se întîlnește în numeroase puncte cu cel al lui Șpet, cu deosebirea că Vinokur nu integrează teoria limbajului poetic unei filozofii a esteticului, ci unei "stilistici pragmatice", cum o numește el, acelei stilistici care studiază variabilul în "stilul scriitorului", "stilul operei", "stilul genului".

O poziție oarecum singulară în această perioadă, atît de fructuoasă pentru teoria limbii și limbajului poetic, o ocupă M. Bahtin cu studiile sale de estetică și teorie literară: *Problema conținutului, a materialului și a formei* (1924), *Discursul în roman* (1934-1935).

Supunînd unui examen critic sever diversele modalități în care estetica formală abordează opera literară "ca întreg lingvistic", Bahtin



### TEORIA LIMBAJULUI POETIC

demonstrează că în obiectul estetic care este opera intră nu forma lingvistică a cuvântului, ci sensul ei axiologic.

De altfel, pentru a-și expune punctul de vedere asupra naturii și funcțiilor limbajului poetic, esteticianul și filozoful rus întreprinde un examen amplu asupra limbii. Aserțiunile lui sînt surprinzătoare prin noutatea viziunii și prin deschiderea spre o practică a analizei culturii și textului poetic, nemaiîntîlnită pînă atunci, cel puțin în critica romanului.

Punctul de plecare al acestui examen, polemic față de tradiția științei lingvistice și impresionant prin erudiția lui, îl constituie două propoziții cu valoare axiomatică: "Noi nu considerăm limbajul ca un sistem de categorii gramaticale abstracte, ci ca un limbaj saturat ideologic, ca o concepție despre lume și chiar ca o opinie concretă care asigură un maximum de înțelegere reciprocă în toate sferele vieții ideologice" – scrie Bahtin în lucrarea *Discursul în roman* (vezi *Probleme de literatură și estetică*, București, 1982, p.124). În preliminariile la aceeași lucrare el notează, în ordinea expunerii de principii: "Forma și conținutul sînt unitare în cuvînt, înțeles ca fenomen social, social în toate sferele existenței lui, de la imaginea sonoră la cele mai abstracte straturi semantice" (*id.* p.112).

Unul din momentele de referință clasice pentru definirea limbajului poetic – limba – își schimbă înfățișarea, în viziunea lui Bahtin. Din sistem de norme unic și unitar, limba devine "mediul unui plurilingvism efectiv" datorită căruia Bahtin va socoti că enunțul caracterizează nu numai "limba unică", ci și plurilingvismul social și istoric. La această aserțiune el va adăuga că nu monofonia este caracteristică pentru cuvînt, ci "difonia" și "bivocitatea".

Polemizînd direct cu binecunoscuta distincție saussuriană "langue-parole", Bahtin consideră "dialogismul" ca o calitate funciară a cuvîntului din limbă; orientat după obiect, cuvîntul întîlnește, în mod necesar și obligatoriu, numirea și aprecierea acestui obiect de către altcineva; pronunțat, el presupune fondul apercetiv al interlocutorului. Înțelegem de aici că și emisia și recepția sînt, în esența lor, dialogale.

Fără a intra în comentarea implicațiilor teoretice și filozofice ale acestor considerații bahtiniene asupra cuvîntului și regimului lui de funcționare în sistemul limbii (comentariu realizat, de altfel, cu discernămint și metodă de Marian Vasile, prefațatorul volumului M. Bahtin, *Probleme de literatură și estetică*, București, 1982, pp. 15-27), vom



## DIRECȚII ȘI ORIENTĂRI ÎN TEORIA LIMBAJULUI POETIC

reține momentele care-l înscriu pe Bahtin printre teoreticienii limbajului poetic.

“Nu limbajul, ci construcția sau structura operei este obiectul spre care trebuie să se îndrepte cercetarea literară” – afirmă Bahtin, cu adresă polemică directă la formula direcției formale “literatura ca limbaj”. Dar am văzut că, studiind opera ca limbaj, formalistii analizau, de fapt, construcția și structura operei. Pe de altă parte, ne vom convinge că, ocupându-se de construcție și structură, Bahtin nu se poate dispensa de problema limbajului.

Conceptul central al intervențiilor sale teoretice în problema conținutului și forme, a esteticului și non-esteticului, a poeziei și prozei, a genului romanesc sau eposului este “cuvântul dialogizat”. În utilizarea lui ca material, literatura va fructifica tocmai această calitate “socială” a cuvântului.

Considerând că limbajul literaturii nu se poate defini prin negarea limbajului cotidian și nici prin atribuirea unei alterități absolute în raport cu acesta, Bahtin ne propune o situație pe care nu putem să n-o acceptăm: literatura nu-și integrează forma lingvistică a cuvântului, dar își apropiază în întregime semnificația ei axiologică (elementul emoțional-volitiv corespunzător acestei forme), semnificație implicată în structura lui dialogică originală. Este evident că în acest punct Bahtin se întâlnește cu Potebnea, chiar dacă folosește o altă terminologie.

Semnificației axiologice originare a cuvântului i se alătură semnificația secundă axiologică a forme poetice ca expresie “a sentimentului activității alegerii sensului” și a “inițiativei semantice a subiectului – creator” (*Problema conținutului, a materialului și a forme, 1924, op.cit.p.104*). Sentimentul acestei activități “de zămislire a unui enunț semnificativ” (*ibid. p.100*) devine centru modelator, purtător al unității forme, de unde rezultă că, pentru Bahtin, personalitatea creatoare devine element constitutiv al forme, și, prin aceasta, subiectivitate semnificativă din punct de vedere cultural.

Subliniind că unitatea forme este unitatea poziției axiologice active a autorului-creator, Bahtin adaugă imediat că această poziție este realizată cu ajutorul cuvântului. Cuvântul servind, în acest caz, eliberării de limbaj nu prin negarea lui, ci prin desăvârșirea lui dinăuntru.

Poziția axiologică a creatorului (ocuparea poziției prin cuvânt, cum spune Bahtin – *ibid. p.106*), transformă ansamblul verbal în ansamblu arhitectonic al evenimentelor finalizate estetic, deplasează toate



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

relațiile și interacțiunile verbale de ordin lingvistic și compozițional în plan extraverbal. Centrul modelator al semnificației poetice valorifică dialogismul cuvântului, dar și plurilingvismul social și istoric al limbii. În această deschidere a literaturii spre viața complexă a limbii (văzută în stratificările ei istorice, sociale, stilistice, culturale) vede Bahtin marca distinctivă a limbii literare în raport cu alte activități verbale. Domeniul literaturii este dimensiunea sociologică a limbajului, dimensiune prin care limbajul poetic își încorporează cu necesitate conținutul ideatic și moral.

Punînd în evidență importanța organismului creator interior (poziția axiologică a autorului-creator) pentru configurarea unității "formeii ideologizate" și a "conținutului in-format", M. Bahtin specifică și condiția în care se exercită funcția formativă a acestui organism. În fiecare dintre manifestările lui literar-verbale, acesta "se orientează activ în plurilingvism, unde ocupă o poziție, alege un limbaj" (vezi *Discursul în roman, op.cit.*, p.151), "alegerea" limbajului condiționînd stilul și genul.

Particularizarea discuției acestui aspect al problemei prilejuiește considerații privind condiția limbajului în spațiul poeziei și prozei, care depășesc în precizie și profunzime tot ce s-a spus pînă acum pe această temă. Astfel, Bahtin observă, cu justete, că poetul "este determinat de ideea unui limbaj unic și a unui enunț unitar, monologic, închis" (*ibid.* 153). Orientîndu-se în plurilingvismul real, poetul trebuie să supună elementele selectate intenției sale, să le golească de intențiile și formele străine (afară de cele aparținînd contextelor poetice), să se identifice perfect cu limbajul său. Acest efort de epurare a intențiilor și accentelor socio-tipice creează unitatea tensională a limbajului poetic la care concură absolut toate elementele sale.

Limbajul prozei se va naște din altă atitudine a conștiinței creatoare față de plurilingvismul sau diversitatea de limbaje și stiluri care caracterizează limba în totalitatea ei. Fără a renunța la propriul centru intențional, prozatorul dispune de intențiile și tonurile străine ale limbajului, nu distruge orizonturile social-ideologice străine care transpar din structura stratificată, multidialectală și multilingvă a limbajului vorbit și a limbii literare. Ceea ce diferențiază atitudinea prozatorului față de cuvîntul limbii, în comparație cu atitudinea poetului, este folosirea tehnicii de refracție a intenției proprii în intenții străine, obiectualizarea limbajelor în raport cu conștiința creatoare ordonatoare. Între prozator și limbajul său se stabilește o



## DIRECȚII ȘI ORIENTĂRI ÎN TEORIA LIMBAJULUI POETIC

distanță, a cărei variabilitate poate atinge limita maximă și minimă (de apropiere și depărtare).

Pornind de la aceste particularități ale regimului de geneză și ființare a cuvântului în proză, M. Bahtin propune un instrument de analiză adecvat – stilistica sociologică. Eficiența acestui instrument care trebuie, în intenția "inventatorului" lui, să surprindă contextul social concret al discursului, să definească întreaga lui structură "pluristilistică" din interior, a fost pusă în evidență de însuși Bahtin în excelentele analize ale romanului și eposului din lucrările: *Două direcții stilistice ale romanului european* (1934-1935), *Formele timpului și ale cronotopului în roman* (1937-1938), *Eposul și romanul* (1941).

Foarte aproape de această înțelegere a specificului limbajului prozei stă și V.V. Vinogradov. În lucrarea *Despre proza artistică* din 1929 acesta scrie: "... dialectele "neliterare" stau în același plan în spațiul creației artistice. Diferențierea lor nu este de ordin dialectal, sau obiectual-sociologic, ci de natură social-caracterologică și compozițională" (op.cit. 53).

Este relevantă aici dimensiunea socială a limbajului poetic (în varianta structurii discursive), căreia Vinogradov îi alătură cu insistență dimensiunea istorică. "Este necesar să ne amintim totdeauna că limbajul poetic (la fel cu toate categoriile referitoare la domeniul creației literare) este o categorie istorică" – scria el în *Stilistica. Teoria limbajului poetic. Poetica (Stilistika. Teorija poeticeskoj reci. Poetika, 1963, p.162)*.

În anul 1923, în plină perioadă de afirmare a metodei formale și de conlucrare a lui Vinogradov cu reprezentanții acesteia, tânărul cercetător va exprima clar opțiunea pentru dubla abordare a operei și limbajului ei: pentru urmărirea regimului lor de imanență funcțională și pentru studiul "prospectiv-proiectiv" (vezi *Subiectul și arhitectura romanului "Oameni sărmani" de Dostoievski în Tvorceskij put' Dostoievskogo, Len. 1924, p.48)*.

Privit în planul sincroniei, limbajul poetic îi apare lui Vinogradov ca expresie a individualității irepetabile; proiectat în spațiul diacroniei, acesta se dovedește a fi succesiune de structuri omogene din punct de vedere estetic. Pentru acest motiv, preocupările teoretice ale lui Vinogradov se vor îndrepta în egală măsură spre trei mari probleme pe care le va privi, în permanență, ca probleme convergente: limba literară, stilul, limbajul poetic.



Imensa literatură care-i poartă semnătura este expresia unui efort continuu de a defini și caracteriza cele trei fenomene în mișcarea și devenirea lor, de a fundamenta și scoate în evidență interrelația dintre stilistică, poetică, teoria literaturii și lingvistică. Lucrări ca: *Pentru o teorie a limbajului poetic. Studiu asupra sistemelor limbajului operelor literare*, 1927, *Despre proza artistică*, 1929, *Studii asupra stilului lui Gogol*, 1926, *Stilul lui Pușkin*, 1941, *Despre limba lui Tolstoi*, *Despre limba literaturii beletristice*, 1959, *Problema autorului și teoria stilurilor*, 1961, *Poetica și relațiile ei cu lingvistica și teoria literaturii*, 1962, sînt doar cîteva din studiile vinogradiene care pun în discuție problema limbajului poetic în contextul amintit.

Concomitent cu V. Jirmunski, V.V. Vinogradov va defini stilul artistic ca unitate specifică și inseparabilă a două fenomene sociale calitativ diferite, limba și literatura, respectiv, ca dublă relație: cu stilurile limbii și cu stilul operei literare în ansamblul ei. Vinogradov insistă în folosirea sintagmei "stilul lingvistic artistic", pentru a delimita organizarea stilistică pe baza materialului lingvistic de alte formațiuni stilistice din domenii artistice sau neartistice. Toate aceste formațiuni stilistice urmînd a fi studiate de o teorie generală a stilului pe care el o numește "stilistică generală" (vezi *Poetica și relațiile ei cu lingvistica și teoria literaturii*, în *Poetică și stilistică. Orientări moderne*, Buc., 1972, p.259).

"Orice fenomen lingvistic poate dobîndi valoare poetică în anumite condiții ale procesului de creație. Descoperirea acestor condiții și a trăsăturilor structurale specifice ale fenomenelor și proceselor lingvisticii poetice constituie sarcina de bază a teoriei limbajului poetic" — remarcă Vinogradov în articolul citat mai sus (p.260).

Dacă înțelegem bine cuvintele lui Vinogradov, putem considera că ilustrul lingvist și stilistician consideră limbajul poetic un fenomen sistemic, posedînd o structură și reguli de funcționare. În capitolul *Despre teoria limbajului poetic* din cartea *Stilistica. Teoria limbajului poetic. Poetica* (1963), Vinogradov avansează o definiție a noțiunii de limbaj poetic care întărește această impresie: "(...) formă specifică a comunicării verbale în care sistemul cel mai complex de relații verbale este opera poetică" (p.130). Din această definiție s-ar mai putea deduce că accepția expresiei "limbaj poetic" la autorul discutat este aceea de "formă lingvistică a operei literare".

Unitatea minimală a acestei forme este pentru Vinogradov cuvîntul-simbol cu attributele plurisemantismului și multifuncționalității,



## DIRECȚII ȘI ORIENTĂRI ÎN TEORIA LIMBAJULUI POETIC

generate de "sfera semantică". Limbajul cotidian (cu unitatea lui "cuvîntul") este fondul și corelatul limbajului poetic (și simbolului), care își încorporează, prin transformare și deplasare de planuri, și relațiile elementelor din sistemul general al limbii, al limbii literare și al stilurilor lor.

Deși insistă asupra naturii lingvistice a limbajului poetic, Vinogradov observă (fără consecvența și deschiderea estetică și filozofică a lui Bahtin), că acesta este orientat axiologic, că structura lui și structura unităților lui pot să nu includă fapte ale contextului larg translingvistic. Este meritul lui Vinogradov și al lui Bahtin de a fi relevat importanța deosebită pe care o are în configurarea limbajului poetic și a semnificației lui "contextul poetic". Raportarea la acest context, prin asimilare și distanțare, precum și corelarea permanentă cu limba ca sistem de norme și practică a vorbirii conferă regimului de funcționare a limbajului poetic un caracter neomogen sub raport estetic și sub raportul structurii sale.

Între structura cuvîntului ca unitate a limbii și structura cuvîntului ca unitate a limbajului poetic se instituie deosebiri, pe care Vinogradov, pe bună dreptate, le explică prin raportarea diferită a limbajului poetic la categoria individualului și singularului și prin predilecția acestuia pentru funcția expresivă a limbii. În accepția lui, limbajul poetic legiferează individualul și nefrecventul.

Preocupat de relația dintre limba literaturii beletristice, limba literară și limbajul poetic, Vinogradov constată că limba literaturii beletristice poate fi considerată sfera de acțiune a limbajului poetic. Față de aceste două realități, limba literară se configurează ca o structură de suprafață.

Contribuția lui Vinogradov la descrierea regimului de imanență a limbajului poetic credem că trebuie căutată în două momente. Ele nu-i aparțin în exclusivitate, dar, alăturate unor contribuții sincrone, au impus o anumită perspectivă teoriei limbajului poetic. În primul rînd, alături de Șklovski, Vinogradov inserează domeniului limbajului poetic subiectul, tratarea subiectului și compoziția textului în proză, ca procedee de construcție a sensului poetic. Genurile poetice fiind considerate unități de compoziție sui-generis, vor fi și ele incluse în problematica teoriei limbajului poetic.

În al doilea rînd, considerînd subiectul factor unificator al seriilor de imagini ale operei, Vinogradov observă, odată cu Tînianov (vezi *Problema limbajului versificat* din 1924), că legile lui de dezvoltare



sînt diferite în discursul versificat și în proză. Diferențele, în cazul acesta, sînt legate de specificitatea "timpului versului" și "timpului prozei". Sesizabil și marcat în proză, în poezie, timpul este anulat de către fenomenul de refracție al perspectivei subiectului prin perspectiva versului. M. Bahtin va consacra și el considerații pertinente privind problema timp-spațiu ca element constructiv al discursului poetic (vezi *Formele timpului și ale cronotopului în roman* (1937-1938)), făcînd distincție între timp-spațiul narativ *extensiv* și timp-spațiul liric *intensiv*.

În 1919 V. Jirmunski prezenta, în cadrul unei ședințe a Opoiazului, comunicarea *Sarcinile poeticii* (*Zadaci poetiki*) care exprima poziția lui teoretică și metodologică, definită prin raportarea la principiile fundamentale ale mișcării formale cu care simpatiza, dar față de care a exprimat și cîteva rezerve (vezi *În problema "metodei formale"*, 1923).

Considerînd irelevantă pentru înțelegerea naturii poeziei și pentru elaborarea teoriei ei formula "arta ca procedeu", propusă de V. Șklovski, V. Jirmunski readuce în discuție cunoscutele noțiuni de conținut și formă în artă, ca realități corelative. Ca și contemporanul său O. Walzel, V. Jirmunski consideră că a pune chestiunea funcției artistice a expresiei verbale înseamnă a cerceta conținutul cuprins în formă, a descoperi în configurație expresia conținutului și în conținut premisa configurației.

În consecință, dacă formalistii acordau atenție modalităților de accentuare a semnului însuși, Jirmunski, printr-un gest complementar demersului formal, acordă atenție aspectului tematic, de conținut, care, în virtutea apartenenței la estetic, devine "fenomen al formei" (alături de compoziție, metrică, modelarea subiectului). "Studiul poeziei din perspectiva artei reclamă atenție pentru latura ei tematică; alegerea temei însăși este la fel de importantă ca și structura, compoziția și combinarea ei cu alte teme" – citim în articolul *În problema "metodei formale"* (p.103 din vol. *Teoria literaturii. Poetica. Stilistica*, Len. 1977).

Delimitînd domeniul și sarcinile poeticii (vezi *Sarcinile poeticii*), Jirmunski avansează noțiunea de obiect al poeticii pe care-l numește *temă poetică*, noțiune folosită în paralel cu cele de *motiv* și *imagine* (vezi *op.cit.* p.17). "Temă pentru poet poate fi orice cuvînt cu semnificație iconică" – afirmă autorul *Sarcinilor poeticii*. În spațiul unui astfel de cuvînt, *tematica* se identifică cu *semantica poetică*. Apropie-



## DIRECȚII ȘI ORIENTĂRI ÎN TEORIA LIMBAJULUI POETIC

rea *tematicii poetice* de *semantica poetică* include fenomenului de limbaj poetic și procedeele de grupare a temelor lexicale, care, în accepția lui Jirmunski, urmează a fi studiate de o ramură a poezicii pe care o numește *tematică* (vezi *Sarcinile poezicii*, în vol. citat, p.31).

Alături de *tematică*, sînt considerate ramuri ale poezicii *compoziția*, care studiază procedeele de compoziție, și *stilistica*, aceasta din urmă ocupîndu-se de stil, văzut ca "unitate de procedee". Prin aceste trei domenii ale poezicii, limbajul poeziei urmează a fi studiat ca limbaj între alte limbaje artistice: limbajul plastic și muzical. Prin semnificația lor estetică, toate aceste limbaje se înscriu într-o serie de fenomene similare, dar prin materialul și articularea lor ele se raportează la o sferă de specificitate, delimitată, pentru limbajul poetic, de exemplu, de "activitatea estetică a cuvîntului".

Această activitate estetică a cuvîntului va fi căutată de Jirmunski la nivelul "temelor verbale", a configurării metaforei și seriilor metaforice, a articulării melodice și intonaționale a textului poetic (cu precădere, a textului versificat). De fiecare dată, ea va însemna pentru cercetător nu succesiune și interrelații de procedee, ci expresia, prin cuvînt, a "sentimentului vieții", a spiritului etnic și istoric în varianta individualizată de o sensibilitate și o viziune personală.

În același sens va gândi și analiza opera și limbajul poetic Lidia Ginzburg, care, ca și Jirmunski, va da studii de profunzime asupra liricii sau asupra genurilor lirico-epice. Cartea acesteia, *Despre lirică*, apărută în 1964 (reeditată în 1974), încearcă o descriere a regimului de existență și funcționare a genului liric, pornind de la conturarea unor coordonate ale limbajului poetic.

Interesată de procesul care transformă cuvîntul limbii în "instrument al gândirii poetice" (vezi *op.cit.* p.10), Lidia Ginzburg se oprește, în primul rînd, asupra "contextului" poetic pe care-l consideră, în tradiție bahtiniană, structură organizată și axiologic orientată. Cuvîntul inserat acestei structuri va deveni cuvînt cu "semnificație axiologică manifestă" (*op.cit.*, p.8), expresie a "punctului de vedere" caracteristic "subiectului liric". În această logică a descrierii fenomenului liric, autoarea înglobează planul expresiei poetice și modalitatea de structurare a "eului liric", ca imagine verbalizată și non-verbalizată a conștiinței individuale, dar și a "conștiinței epocii" (*op.cit.*, p.6). Eul poetic este inclus în structura estetică a operei în calitate de factor organizator și semnificativ, de centru de iradiere a sensului poetic.



Cu orgoliul generației de poeticieni care se afirmă în știința filologică rusă în deceniul șapte, V.P. Grigoriev consideră, în cartea *Poetica cuvîntului* din 1979, că dialogul cu știința literară a deceniului al doilea și al treilea începe abia acum. În realitate (lăsînd deoparte respingerile de plano ale gândirii formale din deceniile cinci și șase, acest dialog a fost inaugurat chiar de generația din care făceau parte Șklovski, Tînianov sau Tomașevski. Inițiatorii acestui viu și fructuos schimb de opinii sînt, cum s-a putut vedea, B.A. Larin, G.O. Vinokur, V. Jirmunski, V.V. Vinogradov. Prin intermediul lor, problema cheie a gândirii formale: ce anume face ca un text să fie poetic, cum se naște și cum există "poeticitatea", este menținută în centrul atenției științei literare ruse în deceniile patru, cinci și șase, care par, totuși, a fi dominate de problematica socială a literaturii, de interesul pentru istorie și critică literară.

Bahtin, teoreticianul prin excelență al dialogismului, realizează poate cea mai plină de consecințe tentativă de dialog cu școala formală, dar, neavînd posibilitatea să-și publice lucrările în condițiile convenite, va rămîne să impulsioneze acest dialog în deceniul șapte, cînd începe să fie publicat frecvent în revistele de specialitate. Cartea lui, *Problemele poeziei lui Dostoievski* din 1929, ar fi fost suficientă pentru a fi recunoscut drept unul din cei mai reductabili teoreticieni ai poeziei, dar se pare că aportul teoretic important al acestei lucrări a fost receptat mai mult în Occident. Au existat pentru această situație cauze ce nu țin de receptivitatea științei ruse la o problemă teoretică sau alta. Dar ecoul ideilor bahtiniene se simte în scrierile Lidiei Ginzburg și ale colegului ei de generație I. Lotman, inițiatorul recunoscut al poeziei structurale în Rusia. Nu mai puțin este îndatorat lui Bahtin N.K. Ghei, adept al poeziei transformaționale.

Pornind de la definiția saussuriană a semnului ca relație între semnificant și semnificat, N.K. Ghei va căuta specificitatea "cuvîntului poetic" în analiza semnificatului. În spațiul semnificatului, el distinge două conținuturi diferite: 1. conținutul național (deschis sferei abstractului) și 2. conținutul obiectual (reprezentare a obiectului, un mimesis verbal al realului obiectual).

În fapt, Ghei va considera raportul limbii cu gândirea și realul în felul în care îl gîndeau Potebnea și Șpet. Socotind că în spatele fiecărui cuvînt-semn stă gîndirea și obiectul real al gândirii, el va preciza că mecanismul de alunecare a "cuvîntului-semn" spre "cuvîntul-imagine" constă în dubla transformare ce se produce la nivelul semnificatului;



## DIRECȚII ȘI ORIENTĂRI ÎN TEORIA LIMBAJULUI POETIC

obiectualizarea gândirii, pe de o parte, conceptualizarea obiectualului, pe de altă parte (vezi *Artisticitatea literaturii. Poetica. Stilul*, Moscova, 1975). Această transformare este considerată a fi transformare a materialului limbii în "corp al imaginii".

Realitatea cuvîntului poetic ca spațiu și rezultat al transformării respective îi impune lui N.K. Ghei aserțiunea că "textul poetic" este de fapt un "metatext", ceea ce ni se pare perfect adevărat, pentru că textul unei poezii ne duce tocmai înafara textului, înafara conținutului exprimat de "cuvîntul-semn".

De aici, o constatare de ordin metodologic: mișcarea analizei prin cuvînt, frază, alineat etc., ca unități ale textului "grafic", nu poate releva noi calități de "poeticitate" a cuvîntului, ea instituindu-se doar în prilej de emiteră a unor judecăți de existență.

După o asemenea afirmație, se pare că poetica structurală ar trebui să depună armele. Dar departe de a-și recunoaște neputința în fața textului poetic, ea este în plină ofensivă în deceniile șapte și opt ale secolului nostru. Reeditînd spiritul de echipă al mișcării formale, reprezentanții poeticii structurale ruse ambiționează să provoace și momentul de cotitură în cercetarea literară pe care l-a marcat mișcarea formală.

Contestat de numeroase direcții moderne, profesat cu fervoare în Occident și în Rusia, structuralismul poetic continuă să domine cercetarea literară după aproape două decenii de la lansarea lui fermă. Explicația se află, poate, în plasarea gândirii structurale pe o linie de forță a cercetării fenomenului literar: construirea unei științe a literaturii ca știință cu metodă și obiect propriu. Dacă acesta este obiectivul poeticii structurale (și, probabil, acesta este, după mărturiile marilor ei reprezentanți, Jakobson, G. Genette, R. Barthes I. Lotman), realizările ei trebuie judecate prin prisma obiectivului propus.

Fără a intra în istoricul mișcării (în plan european sau în spațiul culturii rusești) și fără a lua în discuție întregul complex de probleme pe care îl suscită referința la structuralism (pentru aceasta, trimitem la același volum de *Poetică și stilistică*, editat de Mihai Nasta și Sorin Alexandrescu) vom încerca să rezumăm contribuția școlii de poetică structurală rusă la elaborarea teoriei limbajului poetic, prin mentorul ei recunoscut I. Lotman.

Profesor la universitatea din Tartu, autor al *Lecțiilor de poetică structurală*, I. Lotman a strîns în jurul său un grup de cercetători, cunoscuți în lumea științei literare și lingvistice sub titulatura "școala



din Tartu". Axată pe studierea "sistemelor modelatoare secunde", activitatea acestei școli se concretizează în publicații (*Studii asupra sistemelor de semne*, care încep să apară din anul 1964, *Studii asupra sistemelor modelatoare secunde*, 1973), în organizarea periodică de simpozioane pe teme de semiotică, în inaugurarea cursurilor de vară de la Tartu, în sfârșit, în redactarea de volume de autor sau colective. Această activitate intensă a școlii de la Tartu a impus, alături de I. Lotman, câteva nume de rezonanță europeană: I.P. Smirnov, S.I. Nekliudov, B. Uspenski, G.L. Permeakov, Z.G. Minț, I. Levin.

Cercetătorii amintiți acoperă o arie foarte întinsă din problematica științei literare pe care o conjugă cu cercetarea semiotică și filozofică. Edificatoare, în acest sens, ar fi câteva titluri de lucrări: *Folosirea metodei structurale și semiotice în folcloristică*, vol. *Semiotica și creația artistică*, Moscova, 1977; E. M. Meletinski, *Poetica mitului*, Moscova, 1976; V. Vs. Ivanov, *Rolul semioticii în studiul ciberneticii al individului și colectivității*, vol. *Structura logică a cunoașterii științifice*, Moscova, 1965; S.I. Nekliudov, *Despre natura funcțional-semantică a semnului în narațiunea folclorică*, vol. *Semiotica și creația artistică*, Moscova, 1977; G. L. Permeakov, *De la proverb la basm*, Moscova, 1971; I.M. Lotman, *Mit, nume, cultură*, vol. *Studii asupra sistemelor de semne*, VI, 1973.

Ceea ce caracterizează, în mod evident, intervențiile cercetătorilor de la Tartu și din alte centre, ca Moscova (I.I. Revzin, V.N. Toporov, B.A. Uspenki, A.K. Jolkovski), Leningrad sau Saratov, este corelarea structuralismului cu matematica și semiotica, efortul de a istoriciza statutul abstract al semioticii, de a-i demonstra, printr-un refuz declarat al exercițiului teoretic pur, ca și prin aplicarea la cele mai diverse domenii ale vieții, culturii și științei, calitatea de excelent instrument de cercetare științifică.

Această optică asupra semioticii ca "filozofie" a semnului a fertilizat modernizarea unor științe, ca: etnografia, folcloristica, estetica, sociologia, antropologia, poetica, teoria literaturii. Ea oferă argumente pentru integrarea obiectelor acestor științe într-un sistem coerent de semne și semnificații, în care modelul și devierile transformaționale intersistemice sau intrasistemice sînt în orice moment și pretutindeni coexistente.

În sfârșit, abordarea atîtor domenii din perspectivă semiotică și cu instrumentele semioticii trebuia, cu necesitate, să întîlnească dimensiunea istorică, să pună, deci, semnul și sistemul de semne nu numai



## DIRECȚII ȘI ORIENTĂRI ÎN TEORIA LIMBAJULUI POETIC

sub incidența unei dinamici imanente, ci și a unei dinamici relaționale în timp și spațiu. S-a reușit, nu de puține ori, să se obțină conjugarea firească între abordarea diacronică și sincronică a semnului analizat, definirea de tipologii prin descrierea unor unități discrete de semnificație ca participanți la un continuum pe care îl modelează și de care, la rîndul lor, se lasă modelate.

Demne de toată atenția sînt tentativele de a valida modelul de analiză structurală semiotică și semantică prin abordarea unor fenomene care par rebele la operația de modelare: lirica, poemul lirico-epic, metafora. Studiile unui I.I. Levin (vezi *Analiza semantică a poeziei*, vol. *Teoria limbajului poetic și lexicografie poetică*, Șciadrinsk, 1971) sau I.P. Smirnov (*Arhetipuri metaforice în literatura rusă medievală și în poezia de la începutul secolului XX*, vol. *Studii de literatură rusă veche*, t.XXVI, Len. 1971) depășesc cu mult faza tatonărilor și a enunțurilor deziderative.

Oricare ar fi sistemul sau semnul analizat de reprezentanții școlii structurale (de fapt, structural-semiotice și semantice) ruse, întrebarea care a suscitat analiza se dovedește, mai totdeauna, a fi: ce anume face ca normele individuale (poetice, sociale) să se constituie în sistem supraindividual. Această întrebare i-a condus pe reprezentanții școlii spre teoretizarea limbajului poeziei.

Între studiile vizînd conturarea unei teorii a limbajului poetic din perspectivă semiotică și structurală amintim *Lecții de poetică structurală* (cap. *Limba ca material al literaturii*) 1964, *Structura textului artistic*, 1970, de I. Lotman, *Sens poetic și evoluția sistemelor poetice*, 1977 de I.P. Smirnov.

Punctul de plecare al considerațiilor asupra limbajului poetic, emise de Lotman, îl constituie necesitatea elaborării unui model specific comunicării literare prin comparație cu alte modalități de comunicare. Obiectul pe care se va exercita operația de analiză va fi opera, înțeleasă, deopotrivă, ca semn autonom și ca semn comunicativ iar conceptele operaționale de "structură", "situație semiotică" și "poeticitate" vor caracteriza acest demers, alături de alte concepte, derivate din ele, între care conceptul de *text*.

În raport cu literatura, limba se comportă ca substanță materială, marcată de activitatea socială, consideră Lotman care numește limba "semn natural" pentru a o delimita de limba artistică, văzută ca "semn modelat". "Simpla includere a unui cuvînt într-un text poetic îi schimbă fundamental natura; din cuvînt al limbii, el devine reprodu-



cerea unui cuvânt din limbă” – rezumă el acest proces de transformare în *Lecții de poetică structurală* (Buc. 1970, p.137). Prin includerea în structură, semnul lingvistic intră, deci, într-o nouă “situație semiotică”, marcată de “iconicitate”, “figurativ”, care presupune nu numai proximitate maximă între expresia și conținutul cuvântului, ci și participare la structura semiotică a operei. Cel de al doilea aspect al situației poate fi înțeles ca raportarea cuvântului-semn la un nou semn și asocierea lui cu alte semne, prima raportare subliniindu-i calitatea de purtător de semnificație, cea de a doua conferindu-i valoare sintactică în cadrul structurii textului.

Descriind structura semiotică a operei literare în comparație cu alte genuri de structuri (vezi *Structura textului artistic*, 1970), Lotman precizează că structura literară este un factor transformațional; transformă entități nonidentice în termeni de identitate, iar entitățile sinonimice le transferă în termeni de opoziție. Structura îi apare deci, lui I. Lotman, ca instrument, mediu și rezultat al procesului de transformare semantică, de ierarhizare de secvențe, de relaționare multidirecțională, de construire de noi sisteme cu atributele complexității, imanenței și deschiderii.

De aceea va afirma Lotman că “descrierea unui plan de structură nu este decât o etapă” euristică” în lectura textului” (*Structura textului artistic*, p.365), una din căile de descifrare a “structurii ideii, a structurii reprezentării poetice a realului” (*ibid.*). Lucrările aplicative ale lui Lotman și ale adepților săi demonstrează că literatura ca literaritate nu poate fi descrisă numai prin analiza textului ca textură; însăși noțiunea de “artistic” nedesemnând un lucru, ci o relație, textul artistic este analizat și înțeles ca situație-semn. El este un întreg structurat, cu început și sfârșit, cu o organizare ierarhică a elementelor și având semnificație ca *limbaj*, ca *text* și ca *funcție*. Prin funcția poetică și de comunicare, textul artistic se înscrie în textul literaturii, artisticului și culturii.

De aici, concluzia că limbajul poetic este nu suma operelor ce se pot produce, ci totalitatea regulilor după care aceste opere sînt generate, reguli constituite într-un model, specific și, în același timp, integrabil unui model cultural (vezi *Studii de tipologie a culturii*, 1970, București), sau unui model semiotic general. În ultimă instanță, în teoria lui Lotman limbajul poetic se definește ca participant la o semioză universală.



## DIRECȚII ȘI ORIENTĂRI ÎN TEORIA LIMBAJULUI POETIC

Valoarea practică a unei astfel de înțelegeri a limbajului poetic, a literaturii ca sistem de semne este validată de numărul mare de studii asupra unor domenii evident semiotizate (folclorul, literatura Evului Mediu), precum și asupra unor fenomene "nemodelate" încă de timp și tradiție: poezia simbolistă și postsimbolistă, barocul etc. (vezi I.P. Smirnov, *Sens poetic și evoluția sistemelor poetice*, L.A. Sofronova, *În problema poeziei barocului polonez*, 1974).

Revenind la afirmația lui V.P. Grigoriev despre stadiul incipient al dialogului științei literare și lingvistice contemporane cu cea a anilor dominați de formalism, ne putem gândi că cercetătorul avea în vedere consecințele imprevizibile ale studiilor structurale și semiotice (continuatoare ferme ale principiilor fundamentale, enunțate de formalisti) pentru știința literară a viitorului.

Deocamdată, sfârșitul deceniului nouă și începutul deceniului zece se remarcă prin lucrări de sinteză și de clarificare a terminologiei, iar nu prin expunere de puncte de vedere complet noi. Cartea lui I.P. Grigoriev, *Poetika slova (O poetică a cuvîntului)* din 1979, este simptomatică în această privință. Punîndu-și întrebarea: "Este oare necesară și fecundă apropierea poeziei de lingvistică?", semioticianul Grigoriev răspunde afirmativ, propunînd o *lingvistică poetică* sau o *translingvistică* în centrul căreia plasează conceptul operativ de *transformare* și de *expresemă*, ca mulțime de apariții a unei expresii lingvistice în limbajul poetic, ca "abreviațiune" a unui enunț imagistic și ca "polylog" de contexte. De fapt, Grigoriev valorifică noțiunea de *procedeu* în accepția pe care i-o dădeau formalistii, ca *transformare* căreia este necesar să i se releve structura sintactică. Și această valorificare antrenează o reelaborare a științei tropilor în care s-ar stabili cîțiva indici diferențiali ai procedeelor de transformare ce transcend categoriile cunoscute din retorica și poetica tradițională. Avantajul unei astfel de științe ar fi surprinderea fenomenului de trop ca procesualitate, iar nu ca rezultată a unui proces, situație reflectată în noțiunile cu care această știință operează: juxtapunere, perifrasticitate, symbolism, alegorism, rimare, eufonism etc. Cum se poate vedea, acești indici sînt de natură neomogenă. V.P. Grigoriev întrevide necesitatea unei ierarhizări a indicilor diferențiali de transformare cu care s-ar putea ocupa *Lexicografia poetică*, domeniu al poeziei funcționînd alături de *Fonologia poetică*, *Sintaxa poetică*.



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

Motivația unei *poetici transformationale*, așa cum se dovedește a fi *poetica lingvistică* teoretizată de V.P. Grigoriev, constă în căutarea unui operator al poeticității de ordinul cel mai general. Intenția aceasta, vizibilă și în intervențiile Grupului  $\mu$ , pentru elaborarea unei *Retorici generale*, pare deosebit de promițătoare pentru știința literaturii.

L. Cotorcea



## A.A.POTEBNEA

(1835-1891)

**A** FANASII Afanasievici Potebnea s-a născut la 22 septembrie 1835 în satul Gavrilovka din gubernia Poltava într-o familie de mici nobili. A terminat gimnaziul polonez din Radom. În anul 1850 intră la Facultatea de drept a Universității din Harkov, după terminarea căreia, în 1856, se angajează profesor la un gimnaziu din același oraș. În perioada profesoratului gimnazial se pregătește pentru examenul de aspirantură pe care îl susține în 1861 cu lucrarea *Cîteva simboluri ale poeziei populare slave (O nekotôrîh simvolah slavianskoi narodnoi poezii)*. În anul 1862 publică în "Revista Ministerului Învățămîntului" lucrarea *Gîndirea și limbajul (Misl' i iazyk)* care l-a consacrat ca filozof al limbii și reputat lingvist. În anul 1874, la universitatea din Harkov, își susține teza de doctorat cu titlul *Note asupra gramaticii ruse (Iz zapisok po russkoi grammatike)*, (I, II) care aduce după sine angajarea, din anul 1875, ca profesor la această universitate.

Problematica primelor lucrări ale lui Potebnea este extrem de variată și atestă interesul lui pentru aspecte fundamentale ale științei filologice și estetice: raportul gîndire-limbaj, geneza limbajului, particularitățile actului vorbirii, natura gîndirii artistice și a artei, teoria simbolului, structura gramaticală a limbii.

Profesor de literatură rusă la Universitatea din Harkov, Potebnea adaugă acestor preocupări de natură filologică și estetică o bogată activitate de teoretician literar și de redactor de texte literare. Apar acum, sub îngrijirea lui, *Cîntec despre oastea lui Igor (text și note, 1878)*, *Cîntece populare maloruse după o culegere din secolul al XVI-lea. Texte și adnotări (1877) (Malorusskie narodnîe pesni po spisku XVI-go veka. Teksti i primeceania)*. Pentru lucrările de lingvistică și pentru publicarea de texte, în 1877, i se conferă premiul Lomonosov. În același an Potebnea este ales membru corespondent al Academiei de Științe a Ucrainei și membru al "Societății de știință literară rusă" de pe lângă Universitatea din Moscova. "Societatea de știință" cehoslovacă îl înscrie și ea



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

printre membrii ei, în anul 1887. De două ori, în 1878 și în 1879, Academia de științe a Ucrainei îi acordă savantului medalia de aur pentru merite științifice.

Potebnea a fost profesor al Universității din Harkov pînă în anul morții, 1891. După moartea lui, un grup de foști studenți i-a editat lucrările: *Lecții de teorie literară. Fabula. Proverbul. Zicătoarea*, 1894 (*Iz lekții po teorii slovesnosti. Basnia. Poslovița. Pogovorka*), *Limba și națiunea*, 1895 (*Jazik i narodnost'*), *Considerații asupra teoriei literare*, 1905 (*Iz zapisok po teorii slovesnosti*).

Ca lingvist și gînditor, A.A.Potebnea s-a format sub influența lui W.Humboldt și H.Steinthal nutrindu-se, însă, și dintr-o strălucită tradiție a științei filologice și etnografice ruse, ilustrate de activitatea unor mari filologi și etnografi, între care: I.Sreznevski, F.Buslaev, A.Veselovski, A.Pîpin.

Cercetarea filologică potebniană se plasează în permanență sub semnul istorismului și al proiectării fiecărui fapt de limbă sau cultură pe fondul larg al evoluției conștiinței umane sau a devenirii culturii și civilizației naționale. În concepția lingvistului rus, esența fenomenului limbajului și artei nu poate fi înțeleasă și explicată fără perspectiva antropologică și sociologică.

Lucrările lui Potebnea au fost reeditate de nenumărate ori, pentru știința filologică contemporană ele constituind o sursă de întrebări și un model de interpretare ce-și păstrează neștirbită autoritatea. Ele au impus, încă din timpul vieții marelui lingvist, o direcție "psihologică" în știința filologică rusă la care au aderat filologi de prestigiu ca D.N.Ovseaniko-Kulikovski, A.G.Gornfeld, B.A.Lejin, A.V.Popov, V.I.Harțiev.

## POEZIA. PROZA.

Poezia este una din formele artei, iar legătura ei cu cuvîntul trebuie să stea mărturie despre trăsăturile comune ale limbii și artei. Pentru a găsi aceste trăsături vom începe prin a identifica momentele cuvîntului și momentele operei de artă. Identificarea în sine poate să nu ne spună nimic, la început, în schimb, ea ne va facilita concluziile ulterioare.

În cuvînt distingem: *forma externă*, adică structura lui sonoră, *conținutul* obiectivat de această structură sonoră, și *forma internă* – sensul etimologic proxim al cuvîntului, modalitatea de expresie a conținutului. [...]

Cu aceleași fenomene ne întîlnim în opera de artă. Le putem găsi cu ușurință dacă facem următorul raționament: "aceasta este o statuie de *marmură* (forma externă), reprezentînd o femeie cu o sabie și cu o balanță (forma internă) și semnificînd justiția (conținutul)". Se pare că în opera de artă imaginea stabilește cu conținutul un raport similar celui care există, în spațiul cuvîntului, între reprezentare și noțiune. În loc de "conținut" al operei putem folosi o expresie mai obișnuită:



“ideea” operei. În cazul de față considerăm că ideea și conținutul sînt identice, întrucît calitatea și relațiile dintre figurile reprezentate într-un tablou, caracterele unui roman ș.a.m.d. țin de imagine, de sensibilizarea conținutului iar nu de conținut. Prin conținutul tabloului sau al romanului înțelegem totalitatea ideilor suscitade de imagini în privitor și cititor, sau totalitatea ideilor servind ca bază imaginii în procesul de creație<sup>1</sup>. Diferența dintre conținut și imagine este clară. Ideea morții inevitabile și a faptului că “gîndul zboară departe, în timp ce moartea bate la ușă” este sugerată fără greș de fiecare scenă a dansului morții<sup>2</sup>; în timp ce imaginile sînt variabile, conținutul, aici, este relativ (dar numai relativ) invariabil. Dimpotrivă, una și aceeași operă, una și aceeași imagine acționează în mod deosebit asupra unor persoane diferite sau asupra uneia și aceleiași persoane în momente diferite, exact în același mod în care un singur cuvînt este înțeles altfel de către fiecare din noi; aici avem, deci, o imobilitate relativă a imaginii pe fondul variabilității conținutului.

Este greu să nu confundăm forma internă cu forma externă, dacă ne gîndim că formă externă în statuie nu este blocul de marmură brută, ci marmura tăiată frumos, că forma externă într-un tablou nu sînt pînza și culorile, ci suprafața colorată, însuși tabloul. Aici ne poate ajuta comparația cu cuvîntul. Forma externă a cuvîntului nu este sunetul ca material, ci sunetul in-format de gîndire, acesta nefiind încă simbolul conținutului. În perioadele tîrzii ale limbilor apar multe cuvinte în care conținutul aderă nemijlocit la sunet; comparînd această stare a cuvintelor cu situația în care putem distinge clar în ele cele trei momente, observăm că în primul caz cuvintelor le lipsește componenta “imaginii” și că numai cazul al doilea permite o înțelegere care corespunde accepției de operă de artă sau de delectare estetică. Să presupunem că cineva știe că lituanianul *baltas* înseamnă *bun* (poate și *drag*, *blînd*); cuvîntul respectiv oferă ascultătorului o structură sonoră determinată și un conținut nu mai puțin determinat, dar sensul estetic al acestui cuvînt nu este pentru el dat, întrucît el nu înțelege de ce tocmai această îmbinare de sunete și nu alte sute de îmbinări trebuie să semnifice bunătatea ș.a.m.d. și de ce acest conținut cere aceste sunete. Dacă legătura dintre sunet și semnificație nu mai există pentru conștiință, atunci sunetul încetează a fi *formă internă* în sensul estetic al cuvîntului; cine simte frumusețea statuii, pentru acela conținutul (de exemplu, ideea de divinitate supremă) se află într-o relație necesară cu totalitatea tuturor contururilor observate pe



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

suprafața marmorei. Pentru a reconstitui în conștiință frumusețea cuvîntului *baltas* trebuie să știm că semnificația cunoscută de noi este condiționată de o altă semnificație, și anume de sensul *alb*: *baltas* înseamnă *bun* ș.a.m.d. pentru că înseamnă *alb*, la fel cum cuvintele rusești *belîi*, *svetlîi* înseamnă, printre altele, *drag* pentru că mai înseamnă *albus*, *lucidus*. Abia acum cînd pentru noi există simbolismul cuvîntului (cînd conștientizăm forma internă), sunetele lui devin formă externă cerută cu necesitate de conținut. Faptul că noi nu știm cauza asociației sunetelor *baltas*, *belîi* cu sensul *albus* nu schimbă cu nimic lucrurile; nu aceasta a fost întrebarea pe care ne-am pus-o, ci aceea a raportării sensului *milîi* (*drag*, *frumos*) la sunet. [...]

Conținutul și forma sînt noțiuni relative; B, care era *conținut* în raport cu *forma* sa A, poate fi formă în raport cu un nou conținut, pe care-l vom nota cu C; unghiul orientat cu vîrfurile spre dreapta este un conținut cunoscut cu forma sa corespunzătoare care este reprezentarea sa (de ex. unghiul poate fi ascuțit, obtuz sau drept); dar acest conținut, la rîndul lui, este forma în care matematica exprimă una din noțiunile sale. În mod similar, sensul cuvîntului își are forma lui sonoră, dar acest sens, care presupune un sunet, devine el însuși formă a unui nou sens. Forma operei poetice nu va fi sunetul, forma externă inițială a cuvîntului, ci cuvîntul ca unitate a sunetului și sensului. [...]

Din cele spuse rezultă cu claritate că în opera poetică și, în general, în opera artistică, există aceleași elemente ca și în cuvînt; *conținutul* (sau ideea), corespunzătoare imaginii senzoriale sau noțiunii dezvoltate din aceasta; *forma internă*, imaginea ca indice al acestui conținut, corespunzînd reprezentării (care, de asemenea, are semnificație de simbol, de trimitere la o totalitate de percepții senzoriale, sau la noțiune) și, în sfîrșit, *forma externă*, în care se obiectivează imaginea artistică. Diferența dintre forma externă a cuvîntului (sunet) și a operei poetice constă în aceea că în operă, manifestare mai complexă a activității spirituale, forma externă este în mai mare măsură pătrunsă de idee. [...]

Limba pe toată întinderea ei și fiecare cuvînt în parte corespund artei nu numai prin elementele lor componente, ci și prin modalitatea de a le combina.

“Creația limbii – spune Humboldt – chiar de la începuturile ei, este o activitate sintetică în sensul strict al cuvîntului, și anume în sensul că sinteza dă naștere la ceva ce nu poate fi găsit în părțile componente, luate separat”<sup>3</sup>. Sunetul ca interjecție, ca reflex al afectului, și ca



imagine senzorială sau schemă au precedat cuvîntul; dar cuvîntul însuși nu ia naștere prin asocierea mecanică a acestor stihii. Forma internă, în chiar clipa nașterii sale, modifică și sunetul și imaginea senzorială. Schimbarea sunetului (nu ne referim la fenomene fonetice mai complexe și mai tîrzii) constă în apropierea nuanței afective specifice interjecției care anulează apartenența lui la șirul sonor. Dintre modificările cărora li se supune gîndirea, atunci cînd este creat cuvîntul, amintim doar pe aceea că în cuvînt gîndirea încetează de a mai aparține vorbitorului, dobîndind posibilitatea unei existențe de sine-stătătoare. Dacă ne gîndim la această independență, anume la capacitatea cuvîntului de a fi înțeles de fiecare în felul său și, în același timp, de a păstra posibilitățile înțelegerii reciproce, vom realiza importanța acestor cuvinte ale lui Humboldt: "limba nu poate fi privită ca un lucru finit (ein Stoff), ce poate fi văzut în totalitatea lui și comunicat în întregime; ea se creează continuu și în așa mod, încît legile acestei creații sînt definibile, în timp ce volumul și genul operei rămîn oarecum necunoscute"<sup>4</sup>. "Limba constă nu numai din stihiile care au primit o formă, dar și din modalitățile de a perpetua lucrarea spiritului în direcția și forma cerute de limbă. Stihiile odată in-formate constituie, într-un fel, o masă amorfă ce poartă în sine germenii vii cu potențe infinite"<sup>5</sup>. Ceea ce se spune aici despre limbă în totalitatea ei noi vom aplica la cuvînt. Forma internă a cuvîntului pronunțat de vorbitor direcționează gîndirea ascultătorului. Dar ea suscită doar această gîndire, oferă modalitatea de dezvoltare a sensurilor, fără a stabili limite înțelegerii. Cuvîntul aparține în egală măsură vorbitorului și ascultătorului, sensul lui neconstînd, deci, în faptul că el are o anume semnificație, pentru vorbitor, ci în aceea că el este capabil să aibă o semnificație generală. Cuvîntul poate fi mijloc de a-l înțelege pe altul numai în virtutea faptului că se poate dezvolta conținutul lui.

Arta este și ea creație în sensul în care cuvîntul este o creație. Este evident că opera de artă nu aparține naturii; ea este un adaos pe care i-l face omul. De exemplu, componentele statuii sînt: pe de o parte, gîndul abstract al sculptorului, vag pentru el însuși și inaccesibil altcuiva, pe de altă parte, blocul de marmură neavînd nimic comun cu acest gînd. Dar statuia nu este nici gîndul, nici marmura, ci ceva cu totul diferit de aceste componente, conținînd în sine ceva mai mult decît ele. Sinteza, creația sînt foarte diferite de operația matematică: dacă reprezentăm agenții operei de artă prin 2 și 2, opera de artă nu poate fi egală cu 4. Gîndirea artistului și materialul cu care acesta



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

lucrează nu epuizează opera de artă, așa cum imaginea senzorială și sunetul nu epuizează cuvîntul. În ambele situații, atît prima componentă cît și cea de a doua se modifică în mod esențial prin asociație cu o a treia componentă: forma internă. Am putea avea dubii în privința conținutului: s-ar părea nu numai că artistul poartă în sine conținutul înainte de a-l întruchipa în marmură, în cuvînt sau pe pînză, dar și că acest conținut rămîne același după întruchiparea lui. Dar acest lucru este eronat, măcar și pentru motivul că gîndul obiectivat de artist acționează asupra lui ca ceva aparținîndu-i, dar în același timp ca ceva străin. Fie că-și admiră creația, fie că o judecă, cu temei sau nu, artistul îi recunoaște existența de-sine-stătătoare, se comportă față de ea ca un critic.

Arta este limbajul artistului, și așa cum prin mijlocirea cuvîntului nu poți transmite cuiva gîndul tău întreg, ci-i trezești doar gîndul propriu, tot așa nu-l poți comunica nici prin operă; de aceea conținutul operei (atunci cînd este in-format) se dezvoltă nu în artist, ci în receptor. Ascultătorul poate înțelege mult mai bine decît vorbitorul ce se ascunde după cuvînt, iar cititorul poate, mai bine decît poetul însuși, să pătrundă ideea operei. Esența și forța operei nu stă în intenția pe care a pus-o în ea autorul, ci în modul în care acționează asupra cititorului sau privitorului, adică în conținutul său posibil, ineputabil. Acest conținut pe care-l proiectăm asupra operei și i-l inserăm este condiționat de forma ei internă; el poate să nu intre deloc în intențiile artistului care creează, cîteodată, în virtutea unor cerințe de moment, limitate. Meritul poetului stă nu în acel minimum de conținut pe care l-a gîndit în timp ce crea, ci în deschiderea imaginii, în capacitatea forme interne de a sugera conținutul cel mai divers. [...]

Posibilitatea generalizării și aprofundării ideii care poate fi considerată adevărata viață a operei nu neagă relația inseparabilă idee-imagine, pentru că ea este condiționată tocmai de aceasta. Operele didactice, deși pot fi generate de o idee profundă, sînt condamnate uitării datorită unui deficit de sinteză sau absenței germenului posibilității infinite de devenire (înnoire) a unui material deja in-format.

Este inutil să precizăm că un cuvînt poate fi comparat cu opera de artă atîta timp cît modificările forme interne ale cuvîntului în procesul receptării scapă controlului conștiinței; șirul de modificări ale forme interne este deja șir de cuvinte cu proveniență comună, corespunzînd șirului de opere legate între ele, așa cum relaționează cînte-



cele epice aparținând unor perioade diferite dar reprezentând evoluția unei tipologii unice.

Cuvântul nu poate fi privit ca expresie a gândului finit. O asemenea perspectivă duce la multe contradicții și erori în înțelegerea importanței pe care o are limba în economia simțirii. Dimpotrivă, cuvântul este expresie a gândirii numai în măsura în care este mijloc de geneză a acesteia; forma internă, conținutul obiectiv unic al cuvântului are un sens numai pentru că modifică și perfecționează acele mecanisme ale percepției pe care le află deja în suflet. Dacă, așa cum se și cuvine, admitem că forma internă sau reprezentarea se raportează la imaginea senzorială, așa cum forma internă a operei (imaginea, *eidos*-ul) se raportează la ideea pe care o obiectivează, va trebui să renunțăm la definiția *eidos*-ului ca "reprezentare a ideii într-un tot nedecompozabil"<sup>6</sup>. Dacă nu renunțăm la semnificația acestei definiții de întruchipare a unei idei în imagine, va trebui să admitem și consecințele; *în primul rând*, întrucât activitatea intelectuală a omului nu se mulțumește cu imaginea în sine ci are nevoie de idee, adică de totalitatea ideilor născute de imagini și raportate la *eidos* ca sursă a lor, atunci artistul care ar deține, astfel, ideea întreagă n-ar mai simți nevoia de a o exprima în imagine; *în al doilea rând*, dacă această idee, din motive necunoscute, ar fi inserată imaginii, atunci a o comunica receptorului ar însemna doar a o transmite, în sensul propriu al cuvântului, ceea ce contrazice accepția justă a *înțelegerii* ca generare a unui conținut sub impulsul unor stimuli exteriori. Pentru ca arta să nu pară a fi un fenomen inutil, parazit în viața umană, trebuie să admitem că ea, la fel ca și cuvântul, este nu atât expresie, cât mijloc de creare a gândirii, că scopul ei, ca și în cazul cuvântului, este de a suscita subiectivitatea atât în creator cât și în receptor; că ea nu este *επουον* ci *ευεπουεια* ceva ce se creează continuu. Cu aceasta am stabilit similitudinile de detaliu dintre artă și cuvânt.

Importanța cuvântului, mai exact, a formei lui interne, a *reprezentării* pentru gândire se reduce la aceea că: a) forma internă conferă unitate imaginii senzoriale și b) îi condiționează conștientizarea. Același efect îl are idealul în artă. Artă are ca obiect natura în sensul cel mai larg al cuvântului, dar arta nu este oglindire nemijlocită a naturii în spirit, ci transformare a acestei reflectări. Între opera de artă și natură stă gândirea umană; numai în aceste condiții arta poate fi creație. [...] Așa cum cuvântul, la început semn pentru imaginea senzorială concretă și particulară, dobândește, prin reprezentare, po-



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

sibilitatea de a generaliza, imaginea artistică, raportată în clipa genezei ei la o sferă restrânsă de imagini senzoriale, devine tip, ideal.

În spațiul limbii, legătura internă a percepțiilor care diferă de înșiruirea lor mecanică se stabilește cu ajutorul reprezentării ce conferă unitate schemei senzoriale și separă obiectul de celelalte obiecte, atribuindu-i idealitatea. Recunoscând situația evidentă că un cuvânt-propoziție nu implică armonia totalității percepțiilor noastre, el decupând din ele doar o parte neînsemnată, va trebui să spunem, în plus, că acest cuvânt provoacă armonia întrucât este capabil de a deveni subiect sau predicat pentru alte noi cuvinte. Un cuvânt care înmănușiază un șir de percepții tinde, la rîndul lui, să fuzioneze intim cu un alt cuvânt aparținînd unui șir proxim, această tendință fiind generată chiar de imaginea sintetizată de cuvînt; o propoziție bimembră, în care relaționează două imagini, este totuși semnul unui raționament ce se recunoaște a fi descompunerea *unei* imagini senzoriale. Primul îndemn pe care îl dă limba omului este acela de a străbate întreaga sferă ce înglobează fenomene înrudite.

Acestui fenomen îi corespunde ceea ce Humboldt numește "integralismul artei" (Totalität). [...]

Așa cum în limbă cauza pentru care un cuvînt tinde să se asocieze cu altele constă nu numai în aceea că el își descompune (idealizează) imaginea senzorială, ci și în faptul că această imagine este capabilă prin ea însăși să se descompună și, deci, să se asocieze cu alte imagini, condiția integrității artistice se află nu numai în specificul operației de idealizare, ci și în materialele acestei idealizări, considerate obiectiv. "Stările diferite ale omului și toate forțele naturii (prin urmare tot ce poate fi posibil conținut pentru artă) sînt în așa măsură înrudite între ele, atît de mult se susțin și se intercondiționează, încît cu greu putem reprezenta una din ele fără a lua în atenție totul pe care îl formează împreună"<sup>7</sup>. Modalitatea de a plasa o figură în operă obligă fantezia să-i asocieze multe alte figuri, și anume în numărul trebuitor, pentru ca împreună cu prima figură acestea din urmă să formeze "un cerc închis"<sup>8</sup>. Astfel, opera artistică complexă este dezvoltarea unei imagini centrale așa cum o propoziție dezvoltată este extinderea unei singure imagini senzoriale. [...]

Considerînd că opera artistică este sinteza a trei momente (forma externă, forma internă, conținutul), că ea este rezultat al creației inconștiente, mijloc de dezvoltare a gîndirii și conștiinței de sine, adică văzînd în ea aceleași particularități ca și în cuvînt și, apoi, descoperind



în cuvînt idealitatea și integritatea specifice artei, conchidem că și cuvîntul este artă, adică poezie. [...] Din limbă, (la începuturi, identică cu poezia), prin urmare, din poezie apare divizarea ulterioară și opoziția proză-poezie, care trebuie să fie considerate, ca la Humboldt, "*fenomene ale limbii*". Se-nțelege, facem această afirmație doar în sensul în care putem vorbi despre desprinderea tuturor artelor din trunchiul poeziei. Așa cum sculptura nu este generată de poezie, (deși, într-o oarecare măsură, are nevoie de ea ca să se dezvolte într-un anumit grad), ci este un act de creație nou, tot așa și proza nu se datorează poeziei, ci gîndirii pregătite de aceasta<sup>9</sup>. Cînd vorbim aici de proză, ne gîndim la știință, pentru că, deși aceste noțiuni nu sînt identice totdeauna, particularitățile gîndirii în proză, necesitînd o formă în proză, sînt bine conturate în știință și formează o opoziție cu poezia. Și una și alta își au originea în real și tind spre "ceva ce nu aparține realului"<sup>10</sup>.

În poezie, legătura imaginii cu ideea nu se demonstrează, ea se afirmă ca cerință funciară a spiritului; în știință, supunerea faptului la lege trebuie să fie demonstrată, iar corectitudinea demonstrației este măsura adevărului. Demonstrația presupune întotdeauna o descompunere a datelor inițiale, fapt pentru care ideea pe care o expune poate fi exprimată și altfel; imaginea poetică nu se descompune în timpul acțiunii sale estetice, în timp ce un fenomen științific este cu atît mai bine înțeles de noi cu cît este mai divizat, adică cu cît ne permite să extragem din el mai multe raționamente. Imaginile poetice ne apar cu atît mai perfecte și finite cu cît este mai ușoară perceperea lor și cu cît ne produc o satisfacție mai mare; dimpotrivă, cu cît înțelegem mai bine un fenomen științific, cu atît mai mult ne dăm seama de dificultatea de a-l expune. Există multe imagini create de poezie cărora nu poți să le adaugi sau să le scazi ceva; dar nu există și nu sînt posibile lucrări științifice perfecte. Această diferență dintre poezie și știință poate fi înțeleasă dacă o reducem la raportul celor mai simple elemente care le alcătuiesc – imaginea și noțiunea. În spațiul limbii, poezia relaționează nemijlocit cu datele senzoriale prelucrate; reprezentarea, corespunzînd idealului în artă și fiind destinată a conferi unitate imaginii senzoriale, nu-și pierde individualitatea atît timp cît nu a trecut în noțiune și nu s-a confundat cu mulțimea de particularități a acesteia. Și știința se raportează la real, dar o face după ce realul a fost prins deja în forma cuvîntului; știința este imposibilă fără noțiune care presupune reprezentarea. Ea nivelează



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

realul și tinde să-l facă egal cu noțiunea, dar, întrucât numărul de indici în fiecare grup de receptări este nepuizabil, noțiunea nu poate deveni un tot închis.

Știința descompune lumea pentru a o compune la loc într-un sistem armonios de noțiuni. Această țintă însă se depărtează pe măsură ce știința se apropie de ea; sistemul poate fi afectat de orice fapt exterior, iar numărul faptelor nu poate fi epuizat. Poezia previne asupra imposibilității cunoașterii analitice a armoniei lumii; sugerând această armonie prin imaginile sale concrete, care nu au nevoie de mulțimea infinită a percepțiilor, și înlocuind unitatea noțiunii cu unitatea reprezentării, ea suplinește imperfecțiunile gândirii științifice și satisface setea nativă a omului de a vedea pretutindeni integritate și perfecțiune. Destinația poeziei este de a pregăti venirea științei, de a corecta și desăvârși edificiul pe care aceasta nu-l ridică prea mult deasupra pământului. Aici se află demult remarcata afinitate dintre poezie și filozofie. Dar filozofia nu este accesibilă celor mulți; evoluția ei înceată nu poate atenua sentimentul de insatisfacție în fața fragmentarismului și unilateralității vieții. Filozofia vindecă prea anevoie suferințele morale pe care le cauzează acest sentiment. Aici arta vine în ajutorul omului; îl ajută îndeosebi poezia și religia, strâns legate între ele, în faza lor inițială.

În sensul larg dar și strict al cuvântului, cuceririle gândirii sînt subiective; deși condiționate de lumea exterioară, ele sînt un produs al creației individuale. În această subiectivitate atotcuprinzătoare putem distinge însă subiectivul și obiectivul, raportînd la primul arta, la cel de al doilea știința. Se prezintă următoarele temeuri pentru această operație: în artă ceea ce aparține tuturor este imaginea, în timp ce înțelegerea ei se produce în fiecare din noi: acest bun comun constă în sentimentul totalității (real și profund personal) provocat de imagine; în știință nu există imagine, iar sentimentul poate exista doar ca obiect de cercetare. Materialul unic de construcție al științei este noțiunea, compusă din particularități ale imaginii obiectivate deja în cuvînt. Dacă arta este obiectivarea datelor inițiale ale vieții spirituale, știința este proces de obiectivare a artei. Diferențele de grad în obiectivarea gândirii sînt identice cu gradul abstractizării ei; cea mai abstractă dintre științe, matematica, este și cea mai categorică în afirmațiile sale, admitînd în măsura cea mai mică posibilitatea opiniei personale.[...]



Cuvîntul este organ al gîndirii și condiție necesară pentru evoluția înțelegerii lumii și sinelui numai pentru că, inițial, el este simbol, *eidos*, pentru că posedă toate caracteristicile unei opere de artă. Cu timpul, însă, cuvîntul trebuie să piardă aceste caracteristici, așa cum o operă poetică, dacă ar fi să aibă o viață atît de lungă precum cea a cuvîntului, sfîrșește prin a nu mai fi ceea ce este. Și cuvîntul, și opera se schimbă nu sub acțiunea unei forțe străine, ci pe măsură ce ating ținta proximă, pe măsură ce în vorbitor și în ascultător crește numărul de gînduri pe care îl suscită imaginea. Cu alte cuvinte, cuvîntul și opera pierd din concretețe și plasticitate din cauza propriei dezvoltări. [...] Dar oricît de abstractă și de profundă ar deveni gîndirea noastră, ea nu poate renunța la necesitatea de a reveni la punctul ei inițial, reprezentarea, pentru a se revigora. Limba nu este doar material pentru poezie, așa cum este marmura pentru sculptură, ea este chiar poezia; și totuși poezia este inexistentă în cuvînt, dacă se uită sensul original al cuvîntului. De aceea, poezia populară care uită mai puțin acest sens reconstituie activitatea intuitivă, imaginativă a cuvîntului prin așa numitele expresii epice, adică prin asocieri de cuvinte în care un cuvînt trimite la forma internă a altui cuvînt. Există în poezia noastră populară destule asemenea formule epice simple, constînd doar din două cuvinte. Fără a lua în considerare diferențele dintre ele datorate sensului sintactic al membrilor lor ("Mir-narod", "krasna devica", "kosu cesati", "plakati-rîdati" ș.m.d.)<sup>11</sup>, observăm doar că funcția acestor expresii – reconstituirea formei interne – se realizează cu diverse mijloace și într-o măsură diferită. Înrudirea apropiată a sensurilor intuitive a ambelor cuvinte se află în astfel de expresii ca "kosu cesati", în care "kosa" și "cesati" provin de la aceeași rădăcină. Expresia nu este tautologică pentru că similitudinile fonice s-au atenuat. [...]

Pe măsură ce gîndirea, prin mijlocirea cuvîntului, se idealizează și se eliberează de influența percepțiilor intuitive nemijlocite, cuvîntul își pierde plasticitatea. Prin aceasta se pun bazele prozei, caracterizată prin complexitatea și abstracția ideii. Nu se poate spune cînd anume apare proza, după cum nu putem stabili cu exactitate momentul cînd copilăria trece în tinerețe. Prima apariție a prozei în scris nu este și momentul nașterii sale; pînă la acest moment ea era deja prezentă în limbă întrucît cuvintele au devenit semne ale semnificației, pierzînd din calitatea lor de imagini concrete ce suscită sensul, calitate ce se păstrează doar în poezie.



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

Tendințele spre proză ale limbii se intensifică în consens cu evoluția firească a gândirii; apariția cuvintelor formale marchează o ruptură în plasticitatea limbajului. [...] La aceasta adăugăm că nu există stare a limbii în care un cuvânt, pe o cale sau alta, să nu poată primi sens poetic. Este evident că particularitățile limbii, adică direcționarea gândirii pe care aceste particularități o formează și măsura în care ele se manifestă, condiționează caracterul poeziei. Istoria literaturii trebuie să-și apropie tot mai mult istoria limbii, fără de care ea este tot atît de neștiințifică, precum este fiziologia fără chimie.

### NOTE

1. În acest sens putem distinge idei mai apropiate în timp de receptarea imaginii (de ex. cititorul spune: "*Don Quijote* este o parodiare a romanelor cavalierești") și mai îndepărtate de aceasta, fiind totodată mai importante pentru noi (cînd cititorul spune: "în *Don Quijote* rîsul este doar o modalitate de a reprezenta calitățile nobile de totdeauna ale naturii umane; autorul își iubește eroul ridicol, deși îl ironizează din toate direcțiile; el îl pune mai presus de toate personajele care-l înconjoară"). În momentul de față, această distincție nu ne este utilă.

2. F. Buslaev, *Ocerki russkoi narodnoi slovesnosti i iskusstva*, I, II, SPb, 1866.

3. W. von Humboldt, *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts*, Berlin, 1836, p.104.

4. W. von Humboldt, *Über die Versch.*, p.57-7.

5. *Ib.*, p.62.

6. W. von Humboldt, *Gesamm Werke*, IV, *Über Hermann und Dorothea*, 1799, p.33.

7. W. von Humboldt, *Herman und Dorothea*, p.28-9.

8. *Ibid.*, p.33-4.

9. *Ueb. die Versch.*, p.243.

10. *Ibid.*, p.230.

11. "lume-lume", "fată frumoasă", "a-și pieptăna cosița", "a plînge - a plînge în hohote" - traducerea literală a expresiilor.

(Din A.A. Potebnea, *Misl' i iazik*, În *Estetika i poetika*, Moscova, 1976, p.174-213).



## ANDREI BELÎ

(1880-1934)

**B**ORIS Nikolaevici Bugaev (pseudonimul literar Andrei Belî) s-a născut în anul 1880, la Moscova, în familia matematicianului N.V.Bugaev. A făcut gimnaziul la Moscova. Elev fiind, citește mult, mai ales lucrări de filozofie și de literatură beletristică. În anul 1899 intră la Facultatea de matematică a Universității din Moscova pe care o termină în 1903. În anii studenției publică versuri în reviste de orientare simbolistă, fiind preocupat intens de filozofie și ocultism. Îi citește pe Kant, Schopenhauer, Spencer, pe neokantieni, pe J.S.Mill și pe Vl.Soloviov. Își formează o cultură filozofică solidă care explică, în parte, stilul lui poetic ca și multitudinea de activități cărora li s-a consacrat. Hotărâtoare pentru formarea tânărului Belî va fi întâlnirea cu personalitatea și filozofia lui Vl.Soloviov, față de care, în general, intelectualitatea rusă a timpului nutrea un adevărat cult. De la primele sale apariții în periodice, A.Belî se înscrie în așa numita "prima generație" a symbolismului rus, căreia îi aparțin și A.Blok, Viaceslav Ivanov, Serghei Soloviov, E.Metner. Alături de acești poeți și teoreticieni ai artei, A.Belî participă la redactarea de reviste, almanahuri, la organizarea de seri literare, cercuri, societăți sau edituri (vezi editura simbolistilor "Musaghet" din Moscova, înființată în 1912).

Adevăratul debut literar al lui Belî este publicarea, în 1902, a *Simfoniei a doua, dramatica*, poem care, împreună cu alte poeme în proză, intră în ciclul simfoniilor: *Simfonia nordică-prima, eroică* (concepută în 1900, publicată în 1904), *Simfonia a treia. Întoarcerea* (1905), *Simfonia a patra. Potirul viscolelor* (1908). În aceste poeme în proză se conturează "stilul simfonic" al prozei ritmice, caracteristic romanelor lui Belî: *Porumbelul de argint* (1910), *Petersburg* (1913-1914), *Măști* (1932) și nuvelei *Kotik Letaeu* (1922).

În 1904 îi apare primul volum de versuri, *Aur în azur (Zoloto v lazuri)*, urmat de *Cenușa (Pepel)*, 1909, *Urna*, 1909, *Hristos a înviat (Hristos voskres)*, 1918, *Prințesa și*



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

cavalerii (*Koroleva i rițari*), 1919, *Steaua* (*Zvezda*), 1919, *După despărțire* (*Posle razluki*), 1922.

În anii 1910-1911 Belîi călătorește prin Italia și Africa, această călătorie fiind consemnată într-o serie de reportaje ce vor intra mai târziu în cartea *Impresii de călătorie* (*Putevîie zametki*), 1922. Din anul 1912 începe pentru poet o perioadă plină de căutări, pelerinaje, de cufundare în probleme de antropozofie. La Dornach, unde din 1914 poposește îndelung în preajma filozofului și antropozofului elvețian R. Steiner, A. Belîi trece printr-o adevărată criză a gândirii și creației, criză care îl va marca și după întoarcerea în patrie, în 1916. Acești ani de grele încercări morale și căutări filozofice au inspirat cartea *Însemnările unui om ciudat* (*Zapiski ciudaka*) din 1919.

În anii Revoluției, Belîi rămîne în țară, desfășurînd, alături de A. Blok, V. Briusov, Lunacerski, Vl. Maiakovski, o intensă activitate în domeniul culturii și învățămîntului. Ține lecții despre teoria și evoluția artei, participă la dispute literare, editează revista "Însemnări ale visătorilor", ține prelegeri la Proletkult<sup>1</sup> despre teoria poeziei.

În 1921, Belîi pleacă la Berlin unde rămîne doi ani. Aici începe să scrie lucrări de memorialistică ce vor ocupa un loc însemnat în activitatea literară a ultimilor ani. În deceniul al patrulea apar volumele: *La fruntariile a două veacuri* (*Na rubeje dvuh stoletii*) (1930), *Început de veac* (*Nacealo veka*), *Amintiri* (*Vospominania*) (1933), *Între cele două revoluții* (*Mejdu dvuh revoluții*) (1934).

În anul 1934 Belîi moare, lăsînd după sine o operă impresionantă prin dimensiunile și originalitatea ei. Un loc însemnat în această operă îl ocupă lucrările de teorie literară și de filozofie a culturii care impun nu numai prin numărul lor, ci și prin importanța problemelor avansate și prin metoda de analiză a textului poetic. Articolele, lecțiile și studiile lui Belîi de poetică și de filozofia artei sînt reunite în cărțile: *Simbolismul* (*Simvolizm*) 1910, *Arabescuri* (*Arabeski*), 1911, *Toiagul lui Aaron* (*Jezl Aarona*), 1917, *Crize* (*Krizisi*), și în volumele de eseuri filozofice redactate în anii 1916-1918, intitulate: *Criza vieții* (*Krizis jizni*), *Criza gândirii* (*Krizis mîsli*), *Criza culturii* (*Krizis kul'turi*). Lucrările: *Ritmul ca dialectică și "Călărețul de aramă"* (*Ritm kak dialektika i "Mednîi Vsadnik"*), 1929 și *Măiestria lui Gogol* (*Masterstvo Gogolia*), publicată în anul morții scriitorului, completează imaginea teoreticianului Belîi cu aceea a unui analist de precizie și de finețe.

Belîi abordează problemele de teorie a limbajului poetic și artei din interiorul lor. Meditațiile lui asupra chestiunilor amintite își iau ca punct de plecare lucrările lui Potebnea despre care spunea că ar onora numele oricărui simbolist rus. Îi reține îndeosebi atenția aserțiunea lui Potebnea despre autonomia și capacitatea constructivă a cuvîntului. Dezvoltînd aceste idei ale marelui lingvist și demonstrîndu-le valabilitatea prin fine analize de text poetic, A. Belîi suscită interesul științei literare ruse pentru tehnica poetică, îndeosebi pentru aspecte de prozodie, eufonie și ritm. Andrei Belîi va încerca să susțină, printre primii, necesitatea folosirii metodelor exacte în decelarea fenomenului estetic. Lucrările lui: *Lirică și experiment*, *Încercare de descriere a iambului cu patru picioare*, *Morfologia comparată a ritmului în distihul iambic* (*Sravnitelnaia morfologhia ritma russkih lirikov v iambiceskom dimetre*), "Nu-mi cînta, frumoaso, suspînînd" de A.S. Pușkin (*Încercare de descriere*) ("Ne poi, krasavița, pri mne" A.S. Pușkina (*Opît opisania*)) fac o strălucită demonstrație a disponibilităților teoretice și analitice ale poetului. Refuzînd metoda psihologică sau sociologică în descifrarea textului poetic, Belîi propune metoda "observației exacte" care, în accepția lui, este menită a pune în evidență "procedeele de reprezentare în care se includ imaginea, cuvintele, combinarea și dispunerea lor" (*Simvolizm*, 1910, p.239). Analiza cuvintelor



## ANDREI BELÎI

și a îmbinărilor de cuvinte se face în continuarea ideii că acestea sînt "carnea expresiei gîndului poetic" (*id.*, p.598-599).

Lucrările teoretice ale lui Belîi, în special *Simbolismul, Ritmul ca dialectică și "Călărețul de aramă"* și *Măiestria lui Gogol* au impulsionat căutările metodologice în cercetarea formei literare, interesul pentru teoria limbajului poetic caracteristic deceniilor al doilea și al treilea. În legătură cu aceasta V.Jirmunski mărturisea: "Am primit un impuls viu, real (...) de la teoreticienii simbolismului. Pe primul loc îl putem aminti aici pe Belîi (*Probleme de teorie literară – Voprosî teorii literaturî*, 1928, p.8).

Din opera lui Belîi s-au tradus în limba română: *Petersburg*, Buc. 1973, *Versuri*, 1973, *Simfoniile*, fragmente din *Porumbelul argintiu*, Moscova, *La fruntarii de veacuri*, *Început de veac*, fragmente din *Simbolismul*, *Apocalipsul în poezia rusă*, *Ritmul ca dialectică și "Călărețul de aramă"*, toate în volumul *Andrei Belîi* de Vl.Piskunov, Buc. 1975.

## DESPRE CUVÎNTUL POETIC

Cîndva toate cuvintele au fost semnificante, au avut un sens; existența reală a cuvintelor este sensul lor. Sensul este "obiect", obiect impalpabil, incolor, mut, inodor, el este un obiect sui generis.

Sunetul cuvîntului "obiect" este admis, de obicei, cu două sensuri; el este asociat cu obiectul material, care este o sinteză a percepțiilor noastre; acest lucru ne este clar însă mai tîrziu, cînd deja se modifică însăși accepția obiectualității și cînd obiectul devine unitate a varietății percepțiilor. Percepînd obiectul, noi îl modificăm: obiectul "în sine" devine obiect "în noi". În momentul receptării, l-am asociat cu o mare de senzații, în esența lor, fără obiect; legătura obiectului cu afectul nu poate fi pusă la îndoială. Conținutul afectului își asimilează obiectualitatea; alegoria "obiect al afectului" nu va exprima, deci, conținutul, pentru că obiectul gîndirii și al simțirii se opune, în conștiință, noțiunii curențe de obiect. Folosirea complexului de sunete "obiect" pentru a desemna sinteza de senzații este în mod esențial meta-obiectuală; imaginea gîndurilor și sentimentelor curge în noi, manifestîndu-se ca mișcare a vieții conștiinței. Esența acestei vieți este vitalitatea jocului, iar formarea vieții conștiinței este percepută ca ritm al jocului.

Nașterea ritmurilor anunță sensul.

Sensul este obiect sui generis, el este obiect neobiectual. Nedumeririle apar din cauza aplicării incorecte a complexului sonor "obiect" la domenii exterioare lumii materiale; acest lucru face neclară accepția reală pe care o dăm naturii cunoașterii și gîndirii. Destule erori ale



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

filozofiei ar fi putut fi evitate dacă s-ar fi folosit cum trebuie complexul sonor "obiect".

Cuvîntul neraportat la sens este un cuvînt gol, chiar dacă se referă la un obiect material. Asemenea cuvinte există: foarte adesea ele formează un grup de termeni, pierzîndu-și, prin chiar faptul grupării, contururile inițiale concrete. Aceste cuvinte nu sînt încă termeni, dar și-au pierdut deja sensul individual; ele acoperă un grup de termeni în mod convențional, fiind departe de claritatea subtilă a logicii. Toate aceste cuvinte s-au depărtat de prospețimea mitică originară a limbii vii. [...]

**Rădăcina și sensul** Rădăcinile cuvintelor sînt rezultatul experimentelor creatoare în arta cunoașterii; ele sînt o magie. Rădăcinile cuvintelor sînt expresia capacității de a exprima, în adîncurile spiritului, stihinicul cu ajutorul sunetului. "Filozofia analogiei" naturii și spiritului (ultima ipostază a filozofiei lui Schelling) este ipoteza intuitivă a omului primitiv; ea este credința lui, și acestei credințe îi datorăm apariția cuvîntului. Respingerea filozofică a acestei credințe (de exemplu, prin "rațiunea" lui Kant) a dus la subminarea credinței în cuvînt; absența credinței a ucis cuvîntul.

Rădăcina este o imagine creatoare care unește două stihii (natura și spiritul) într-un tot unitar; unitatea a două realități date intuitiv ("înlăuntru", "înafară") formează realitatea; realitatea va fi deci ceva înafara cunoașterii, iar cunoașterea imposibilă fără cuvînt; realitatea este cuvîntul viu despre ceea ce ființează. Lumea dată este nereală, abia cunoașterea ei prin cuvînt va crea realitatea. [...]

Cuvîntul primitiv trăiește independent de sensurile mitice sau logice. În cuvîntul primitiv se realizează miracolul spiritului: uniunea spiritului și cărnii în concretul empiric.

Empiria spiritului este empireul, esența vieții cuvîntului care înspiră. [...]

Rădăcina cuvîntului este ea însăși o metaforă și nu are nevoie de clarificările pe care i le poate aduce imaginea. Ea este metafora tuturor metaforelor care s-au născut din ea, mitul fiind suma miturilor generate de suma metaforelor. Rădăcina cuvîntului este rădăcina unui arbore de sensuri uriaș și rămuros, cu un frunziș bogat, mărturia perpetuei dinamici a gîndirii; uniunea dintre natură și spirit s-a



realizat în nașteri fără de număr. Primul sens (radical) este pe măsura și asemănarea acestei prime metafore; el se opune atât lumii impersoneale a spiritului, cât și naturii moarte. Sensul este demonul cuvîntului ce face legătura între sensuri și sunete. Poezia și filozofia au aceeași muză: Sophia.

Rădăcina cuvîntului este metafora originară, mitul: mai tîrziu, în gramatică și în estetică, această metaforă se va exprima în principiile de structurare a cuvintelor, în estetismul lor fonc.

În rădăcina cuvîntului avem deja o identificare a conținutului cu forma; gramatica (forma), estetica (conținutul real) se vor contura mai tîrziu; unitatea lor este funciară (cuvîntul, creație a sunetului, este cuvînt-lege); [...] În analitica elementelor radicale este conținută analitica ulterioară a tuturor judecăților posibile; judecata în sens kantian va fi relația a două noțiuni într-un conținut dezvoltat; în rădăcina cuvîntului ne întîmpină o multitudine de elemente fonice adunate într-un sunet unic sintetic. [...]

**Cuvîntul în poezie** Cu cît ne adîncim în substanța limbajului poetic, cu atît această substanță ne este mai inaccesibilă. Se pune întrebarea: ce este substanța limbajului poetic?

În prezent, mulți afirmă că poezia este utilă. Dacă am cunoaște mai îndeaproape poezia, neînțelegerea care stă la baza acestei afirmații ar dispărea și ni s-ar releva, fără putință de îndoială, că ceea ce înțelegem noi prin cuvînt contrazice existența formelor poetice.

“Poezia ne este utilă — vor spune mulți — în forma imagistică, poetică, ea reprezintă idei și gânduri”. “Poezia ne este utilă — vor repeta alții. În forme ale gândirii și ideii ea reprezintă muzicalitatea cuvintelor”. “Ideologia în poezie este doar un mijloc de a exprima o serie de emoții ale sufletului, dincolo de intelect. Pentru acest scop, poezia selectează sunetele muzicale” — vor glosa alți cercetători.

Sau metafora este un miraj, adică o rețea de concepții despre lume care fac propagandă sub masca poetică, sau înveșmîntarea lumii metaforice în noțiuni este o iluzie a clarității, suprafața abisului poetic. Sorii și lunile reflectate pe suprafața lumii ideatice nu sînt ale poeziei. Omului care a aderat cu întreaga sa ființă la gîndul poetului, acest gînd îi spune:



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

Ditia, otri zaplakannoe oko.  
Ne doveriai mecitam...  
Luna blestit i katitsea vîsoko;  
Ona ne zdes', a tam<sup>2</sup>.

[...] Cînd luminează sensurile radicale și abstracte, poezia ne invită, de fapt, să-i căutăm rădăcina care o nutrește. Această rădăcină se află în Logos. O astfel de poezie așteptăm; posibilitatea ei este presimțită în mijloacele exterioare ale limbii, în cufundarea în analitica structurii fonice. Pentru că elementul poeziei este sunetul, la o analiză a sunetului poezia nu ni se mai pare atît de ermetică. Între neexprimat și exprimat granițele devin mobile.

**Organismul poetic** Poezia este un organism; în acest organism noțiunea este creierul, emoția – nervii. Din creier pleacă douăsprezece perechi de ramificații nervoase; gîndirea noțională este punctul de plecare pentru nervii principali care fac legătura între imagini, iar cele mai importante puncte unde se întîlnesc imaginile sînt chipurile veșnice ale poeziei: Apollon, Dionysos, Afrodita, Demetra, Psyché și alte imagini care, modelîndu-se, se divid în mii de chipuri. Trunchiurile nervoase ale organismelor se ramifică în marea varietate a extremităților; de la arborele central la ultimul țesut circulă un curent nervos, de la mitul originar la o imagine aleatorie aleargă curenții creației: multitudinea de chipuri ale subiectivității ascunde un număr limitat de mituri. Celulele nervoase, întîlnindu-se, se împletesc în țesuturi; la fel și imaginile, întretăindu-se, țes textura formei. Și, așa cum țesuturile nervoase, fiind țesuturi între țesuturi, realizează puntea între materialitatea corporală și conștiința organismului, tot așa textura imaginilor mitice leagă corporalitatea cuvîntului de conștiința corpului care este viața ideii. Dacă nervii sînt morți, conștiința se stinge, dacă gîndirea și miturile pier, pier și imaginile, sunetele, ritmurile care sînt legate de ele. Sunetele formei în poezie plasticizează tăcerea gîndirii; glasul gîndului în poezie dă formă vibrației “negîndite” a formei. Trăirea este materialitate indivizibilă, iar forma ei este imaginea poetică. Imagistica în poezie este viața ei. Sensul poeziei nu se reduce la sensul sunetului, nici la sensul abstracției. Sensul imaginilor nu poate fi descoperit nici în sensul



material, nici în sensul spiritual – abstract; abia în spatele acestor două sensuri poate fi descoperit sensul neascuns – sensul al treilea.

Interior-trăitul este perceptibil din exterior: imaginile sînt ceea ce trăim, metaforele sînt ceea ce percepem. Morfologia și fiziologia nervilor poeziei reprezintă morfologia și viața mijloacelor artistice, iar teoria metonimiilor, metaforelor ș.a.m.d. este teoria existenței poetice.

Materialul sonor este sistemul relațiilor dintre țesuturile poeziei; formațiunile relaționale de țesuturi, în multitudinea combinațiilor lor, formează și sistemul glandular și sistemul osos; nuanțele și accentuarea vocalelor, specificitatea grupărilor lor reprezintă glandele, în timp ce asonanțele și armoniile insolite ale vocalelor (regresiile și progresiile) constituie respirația. Astfel, viața asonanțelor realizează în sine viața respirației; asonanțele sînt plămîinii, cu aceștia respirăm, cu ei respiră și poezia. Respirația este condiția vitală a existenței conștiinței; slăbirea sau intensificarea ritmului de inspirație cu ajutorul nervilor depinde, foarte adesea, de tonusul imaginilor interne; asonanțele, progresiile nu nasc non-sensuri în viața curgătoare în sine; viața lor depinde de viața în ansamblu a sistemului de țesuturi. Și dacă poezia este un organism, atunci sensul ei viu face ca asonanța să fie asonanță conștientizată.

Cît privește viața consoanelor, aceasta se manifestă printr-o diversitate a vieții interne din care răzbat spre conștiință sunetele aliterate. De fapt, ceea ce noi numim aliterație reprezintă suprafața unei imense construcții sonore pe care ne-o sugerează valurile inconștientului; viața consoanelor în aliterația care ni se relevă astfel este doar o viață superficială. [...]

Afirmațiile esteticienilor și anti-esteticienilor despre transsemnificația conținutului intern al formei poetice sau despre cognoscibilitatea acestuia ne duc deopotrivă la: descoperirea organismului în formă, la studiul țesuturilor acestei forme, al embriologiei și histologiei ei, adică la studiul artisticității și al structurii sonore. Structura, inabordabilă, a formei este pe deplin accesibilă cînd este vorba să resolvăm empiric problema acordului între conținutul gîndirii și trăirii și sunetele formei. Dacă acest acord există, atunci sensul sunetului, al gîndului, cel de al treilea sens, sensul concret-abstract este dovedit. Rămîne să-i găsim "numele".

Se poate spune că sistemul motor – mușchii – se află în forma metrică originară, că rimele sînt tendoanele care prind organismul poetic de scheletul tare al sunetului, de consoane, că ritmul fixat



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

Înăuntrul metrului este tocmai pulsul vaselor sangvine ale poeziei. Și, așa cum cele mai fine capilare străbat, înfășură și se împletesc în organe, perforându-le substanța, tot așa ritmul (cel mai profund strat al poeziei, inaccesibil conștiinței, somnul și visul ei) este legat organic de suma straturilor forme; unitatea modulațiilor ritmice ale poetului este inima lui, care se opune abstracției, creierului. Dacă între cele două hăuri – de sus și de jos – ale poeziei, dacă între gândul ne-spus și ritmul nepredicabil, separate de o mulțime imensă de straturi intermediare, înlănțuite, alcătuite din metafore, aliterații, asonanțe și metri, dacă între aceste hăuri s-ar constata o corespondență gestică, atunci problema sensului poeziei ar deveni imediat problema descoperirii celui de al treilea sens care trece prin cele două emisfere ale poeziei (ideea – creierul și ritmul – sîngele ei). Astfel, prezența celui de al treilea sens al poeziei ar fi stabilită definitiv, dovedindu-se, totodată, că în realitatea vieții poetice nu există cuvînt pentru sens, ci că, dimpotrivă, sensul trăiește în noi doar ca țesătură intimă de cuvinte care poate înflori precum toiagul lui Aaron. [...]

**Poeticitatea** Poeticitatea este în strînsă legătură cu natura poetului, cu stihiiile care-l definesc; metafora este concomitent axă a formelor verbale și graniță a conștiinței diurne, limită a suprafeței zonelor transconștiente, limitrofe. Lumina ei – tresărire a visului în imagini; tot ce se află deasupra metaforei poate pătrunde în gândire, ceea ce se află sub ea aparține stihiiilor nocturne. Și dacă ridicăm de pe poezie vâlul metaforic al lui Apollon, vom exclama împreună cu Tiutcev: "Nu cînta cîntece cumplite!" [...]

Metafora este pragul sub-conștientului, fuziunea diurnului și nocturnului în poezie. Viața metaforei este foarte variată; deplasarea acestui prag lărgeste conștiința, însuflețind-o și regenerînd metafora, căci metafora este germenul mitului care poate înflori în alt fel în spațiul rațiunii. Deplasarea pragului conștiinței prilejuiește infiltrarea mitologiei în gândire, fuziunea mitului și ideii; din mitul original, ermetic crește mitul solar (așa cum din Hermes arcadianul ia naștere Hermes Trismegistul). Prin Hermesul arcadian, în conștiința diurnă a lumii a pătruns natura, poate natura Arcadiei; mai tîrziu, în Cuvîntul-Logos a pătruns întreaga natură, întregul cosmos [...]



ANDREI BELÎI

**Ritmul** Ritmul este nivelul de profunzime al poeziei – sub stratul gros al formeii el este *formatul*, plasat la o distanță maximă față de sensul diurn, abstract. Ritmul este cerul de jos al poeziei, dacă vrei, el este miezul pământului sonor; acest miez fierbinte fierbe și clocotește, pulsează, precum inima, în flacără topind formele dinăuntru și aruncînd la suprafață sunetele prin impulsiiile modulațiilor sale. Dacă ideile poeziei sînt capul, dacă imaginile sînt nervii, vocalele – plămîinii, dacă alcătuirea consoanei ne apare ca alcătuire de țesuturi unite în oasele cele mai tari ale scheletului, atunci ritmul este sîngele negru care aprinde organismul. Modulația ritmurilor ar trebui să ne îndepărteze tot mai mult de înțelegerea clară a gîndurilor poetului, dar, dimpotrivă, în muzica acestei modulații se reflectă cel mai clar sensul diurn.

Voi da un exemplu caracteristic ce demonstrează coincidența profundă a ritmului și a sensului. Aș putea da zeci de exemple (mi le amintesc bine), dar acestea ne-ar conduce în labirintul infinit al detaliilor.

Pentru a-mi lămuri gîndul, adaug: mi s-a întîmplat cîndva să lucrez într-un colectiv care studia ritmul poeziei; prin șir ritmic înțelegeam, în mod convențional, versul deviat de la metrul normal, adică versul în care există o accelerare sau o încetinire evidentă, antrenînd unul, două sau mai multe picioare. În versurile lui Pușkin:

Pod golubîmi nebesami  
Velikolepnîmi kovrami<sup>3</sup>

sînt patru picioare, accelerate pe fondul structurii metrice normale a versului. Alt exemplu:

Vosstan', prorok, i vijd', i vnemli...  
Glagolom jghi serdța liudei...<sup>4</sup>

Raportul dintre diferența formelor ritmice și metrice ale versurilor l-am calculat, la propunerea unui poet, prin următorul procedeu primitiv: dacă avem două versuri alăturate, diferit ritmate, atunci diferența dintre ele o vom numi "unitate"; diferența definită de o formă pauzală nesimilară va fi măsurată în zecimale. Astfel, putem reprezenta în numere o strofă; repetarea versurilor cu ritm similar va fi reprezentată prin formula:  $\frac{n-I}{n}$ . Cunoscînd elementele ritmicii, pu-



tem exprima strofele în numere și, cu ajutorul numerelor, putem construi o linie curbă; abaterile (căderile și ridicările) de ritm sînt descrise de această curbă. Versul, reprezentat grafic printr-o curbă, ne va arăta cu evidență gestică ritmului. S-ar părea că această curbă este incompatibilă cu sensul, dar de fapt ea este inspirată, adîncește conținutul imaginilor și al trăirilor în jocul liniei frînte. [...]

Am putea numi organismul poetic organism bolnav, pentru că nu toate straturile formeî poetice sînt, pentru sensul ideatic, gesturi la fel de clare și de perfecte. Un poem al unui titan al poeziei ne încîntă prin asonanțele sale, cîntă melodios prin consoane, dar dinamica ritmului este săracă în comparație cu miracolul metaforelor. Poemul unui alt mare poet, dimpotrivă, este zguduit de convulsiile unor ritmuri sălbatice, arde în focul aliterațiilor, în timp ce asonanța lui este palidă, metafora lipsită de nerv. Corespondența dintre sensul și gestică unei texturi incluse în structura formeî acționează asupra noastră ca o magie. N-am putea simți imaginea verbului tunător al rădăcinilor și al fulgerelor ritmice dacă toate straturile formeî ar fi pătrunse pînă la limită de perfecțiunea sensului. Vorbind despre unitatea dintre conținut și formă, înțelegem prin conținut niște vestigii palide (porțiuni de conținut: senzații, imagini, sentimente, impulsuri, gînduri), iar prin formă – resturi de țesuturi aproape moarte. Dacă găsim o consonanță între unul din straturile lumii formale și conținut, atunci includem unei unități întreaga lume a formeî și întreg conținutul. Dacă am considera forma și conținutul în aspectul lor real, atunci nicicînd n-am putea spera la perfecta lor identitate, chiar de-ar fi să apelăm la Pușkin, Dante, Goethe, Shakespeare. Despărțirea materialului formeî și ideii în două ramuri distincte, sau, mai bine spus, dezvoltarea lor în direcții diferite (ca ramuri și rădăcini) în timp ce, parțial, ele coincid în gestică la cei mai mari artiști ai cuvîntului, este o realitate, extrem de neplăcută pentru cei care acceptă în abstracto banalitatea despre unitatea conținutului și formeî. Acești cercetători își reprezintă formula respectivă nu în aspectul în care ea se realizează pe sine. O violentare a faptului de limbă este estetismul, căci reprezentanții lui elimină tot ce se desprinde, odată cu conținutul, din forma îngust înțeleasă. Dimpotrivă, raționaliștii, bazați pe absența unei coincidențe evidente între conținut și formă, neagă semnificația formeî. Negarea imaginii sonore duce la identificarea conținutului doar în abstracția pură. Conținutul este comensurabil cu forma, se intersectează cu ea într-o serie de puncte.



Întîlnirea a două linii drepte în două puncte ne obligă să conchidem că aceste drepte sînt de fapt o singură linie; suprapunerea sensului cu asonanțele într-un loc, și cu ritmica în alt loc, ne duce la următoarea concluzie: forma și conținutul sînt una la origine, acolo ele sînt formo-conținut și fono-idei. Acesta este primul cuvînt despre cuvînt.

Și totuși, sunetele și ideile ne sînt date separat; filozofia analitică se sprijină pe termen, iar nașterea termenului ucide sunetul. Lama fină a poeziei produce un sunet greoi și fără sens.

Soluția atîtor dispute privind cuvîntul stă în recunoașterea faptului că gîndul mut prinde glas în taina sunetelor revelate și că rostogolirile stridente de sunete nu și-au găsit încă sensul care zace în ele ocult. Cele două ramuri ale copacului unic se întîlnesc în noi și numai în noi; sunetul pe care-l primim în taină se asociază cu gîndul tainic nu în gîndurile și sunetele în care ne regăsim, ci în sunetele și gîndurile la care trebuie să ajungem. Concluzia gîndirii teoretice privind imposibilitatea exprimării ei prin cuvinte anulează complet gîndirea teoretică; dar dacă sensul acesteia este mut, de ce gnoseologii scriu tratate cu ajutorul cuvintelor ? [...]

Sunetul rostit se anulează pe sine, anulează și gîndirea, atunci cînd aceasta se exersează în tainele sunetului. Chemîndu-se unul pe altul, sunetul și gîndul se pierde unul în celălalt; despărțindu-se, ele se cheamă, afirmîndu-se, se anulează, anulîndu-se, se presupun.

Cum se poate ieși din acest cerc ?

Ieșind dincolo de tot ce este dat, dînd naștere unei noi lumi a rostirii și unui nou sens după modelul fostei lumi. Despre ceea ce a fost știm; știm ceva despre cuvîntul Zeului. Imposibilitatea asocierii sunetului și gîndirii în ființa lor naște înțelegerea eronată a unității. [...]

La drept vorbind, muzica internă, transmaterală se proiectează asupra centrului inconștient, material al sunetului; încorsetarea ritmului în metru este prima întrupare a organicității sunetelor în mecanică. Materia se afirmă în mecanică, ea nu există ca materie propriu-zisă: materia formei versului, în esență, este tot mecanică; optica mecanică este privirea unui spirit deviat, materialismul este boala ființei spiritului. Perturbările în coordonarea centrilor spiritului, inconștiența materiei formei este o îndelungă neputință a cuvîntului. Între cuvîntul dinăuntru și strigăt se află melodia gesturilor și mimicii spiritului meu: impermeabilitatea formei gesturilor și a gestului la spiritual provoacă tendința de a traduce cuvintele în mimică, în gesturi. Cău-



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

tarea corespondențelor între sens și sunet este rezultatul cunoașterii prin spirit. [...] Și iată, trebuie să sădim adânc în pământul fertil al tăcerii muzica, mimica, gesturile pentru ca abia astfel să răsară cuvântul, cu adevărat cuvântul cel nou al poeziei. În el se vor întâlni din nou și în alt fel cele trei sensuri: mitologic, logic, fonetic. Se vor întâlni într-o nouă revelație a Înțelepciunii.

Toiagul lui Aaron va da în floare.

1917

### NOTE

1. Proletkult – abreviere de la "Proletarskaia kultura". Organizație înființată în 1917, avînd preocupări culturale și de învățămînt. După Revoluția din octombrie, a fost asimilată de Ministerul culturii. Periodicele acestei organizații: "Proletarskaia kultura", "Gorn", "Gudok".

2. Copile, șterge-ți ochiul plîns. / Nu crede viselor... / Luna străluce și se plimbă-n cer / Ea nu-i aici, e sus. (A.A.Fet, 1855).

3. Albastru-i cerul, și covoare

De nea se-ntind lucind la soare.

(*Dimineață de iarnă*. În românește de Al.Philippide).

4. – "Proroc, ascultă; tot pămîntul

Și mările să ocolești,

Ca voia mea s-o-ndeplinești,

Și inimile omenești

Tu le aprinde cu cuvîntul".

(*Prorocul*. În românește de George Lesnea)

*Toiagul lui Aaron*  
(Din *Jezl Aarona* în "Skifi", I, II, 1917, pp. 155-212)

*să dăm și lui 57*



## VELIMIR HLEBNIKOV

(1885-1922)

**V**IKTOR Vladimirovici Hlebnikov (pseudonimul literar, Velimir Hlebnikov) s-a născut la 28 octombrie în satul Tundutovo din gubernia Astrahan, într-o familie de intelectuali. În 1903, după terminarea gimnaziului, Hlebnikov urmează cursurile Facultății de matematică și fizică la Universitatea din Kazan. În 1904, se transferă la Facultatea de științe naturale de la aceeași universitate, de unde, în 1908, trece la Universitatea din Petersburg în anul al III-lea al Facultății de matematică și fizică, apoi, la Facultatea de istorie-filologie.

Hlebnikov începe să scrie versuri încă din perioada liceală, în orașul Kazan. Debutază în 1908 în revista "Vesna" cu un fragment de proză, *Iskušenie grešnika (Ispitirea păcătosului)*. În 1909 publică un text manifest *Krikliovoe vozzvanie k slavianam (Disperată chemare către slavi)* care atrage atenția lui Kornei Ciukovski prin ineditul unei mitopoetici căreia Hlebnikov îi trasează aici abia primele contururi.

În anii studenției în capitala nordică a Rusiei, Hlebnikov se apropie de mișcarea de avangardă, simțindu-se în consens, mai ales, cu artiștii și poeții futuriști: V.Kamenski, D. și N.Burliuk, E.Guro, M.Matiușin, A.Krucenih, V.Maiakovski, Natalia Goncearova. Împreună cu aceștia scoate publicațiile futuriste: "Sadok sudei" (1908, 1910, 1913), "Poșciocina obșcestvennomu vkusu" (1912), "Dohlaia luna" (1913), "I-î jurnal russkih futuristov" (1914), "Studia impressionistov" (1914). Citește imens din domeniile cele mai diferite (matematică, științele naturii, istorie, filozofie, poetică, literatură), scrie poezie și lucrări de filozofie a limbii, participă intens la atât de agitata viață artistică a timpului, neuitînd să-și frecventeze maestrul în ale poeziei și teoriei limbajului: simbolistii Viaceslav Ivanov și Andrei Belfi.

În 1914 Hlebnikov publică în volumul *Tvorenia* poeziile scrise între 1908-1910, după ce în 1913, împreună cu A.Krucenih, scosese manifestul futurismului rus *Slovo kak takovoe (Cuvîntul în sine)*, răsplată definire a literaturii ca artă a cuvîntului și a creației



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

verbale, expresie a refuzului psihologicului și socialului ca material literar, a necesității elaborării de către artiști a unui limbaj transrațional.

În 1916, tânărul Hlebnikov este trimis pe front. Anul acesta marchează sfârșitul perioadei futuriste din activitatea poetului și începutul unei existențe itinerante. La Harkov, în 1916, semnează manifestul *Truba marșian* (*Trîmbița marșienilor*) împreună cu poeții N.Aseev și G.N. Petnikov. La Nijni Novgorod, în 1917, va semna un alt manifest avangardist, *Mî, predsedateli zemnogo șara* (*Noi, președinți ai globului pămîntesc*) precum și straniul text *Poedinok s Hammurabi* (*Duel cu Hammurabi*) în care expune legile unui "stat al timpului". Revoluția și războiul civil la care poetul a participat nu au obstaculat efervescența creatoare și critică a spiritului hlebnikovian.

Soldat și comisar popular, Velimir Hlebnikov străbate toată Rusia pînă la granița cu Iranul. Întîlnirea cu Orientul va stimula creația, îndeosebi epică, a poetului și-i va prilejui meditații asupra modalității de realizare a unității Occidentului și Orientului într-un metaritm pe care el îl va numi "mir kak stihotvorenîe" ("Lumea ca vers").

În 1918 întemeiază o "comună a artelor". Îi cunoaște pe imaginiștii S.Esenin și Marienhof care, în 1920, la teatrul din Harkov, îl declară pe Hlebnikov "Președinte al globului pămîntesc".

Epuizat de călătoriile neîntrerupte și de ritmul unei vieți creatoare trepidante, învins de mizeria anilor Revoluției și ai Războiului civil, poetul se îmbolnăvește de tifos și apoi acuză semnele unei boli psihice. Scribe, neîntrerupt, poezie, poeme, proză modernistă, eseuri de filozofia limbii și a istoriei, multe din scrieri purtîndu-le cu sine, în manuscris, în lungile lui peregrinări.

În 1919, împreună cu Roman Jakobson, plănuiește publicarea unui volum din propria creație, dar plecarea marelui lingvist la Praga zădărnicește acest proiect. În schimb, în anul 1921, la Praga, apare lucrarea jakobsoniană *Noveișaiia russkaia poezia* (*Poezia rusă actuală*) a cărei primă parte este consacrată în întregime analizei poeziei lui Velimir Hlebnikov, citînd masiv din creația lui inedită. După ce A.Blok, atît de rezervat față de zgomotul cu care se afirmau moderniștii, pronunțase fraza de consacrare: "Simt că Hlebnikov este important", Roman Jakobson demonstrează aici prin migăloasă analiză pe text că tânărul său prieten este unul din cei mai originali poeți și teoreticieni ai limbajului poetic din secolul XX.

Grav bolnav, Velimir Hlebnikov moare în anul 1922 undeva într-un sătuc de lîngă Novgorod. Pe piatra de mormînt, prietenul lui, sculptorul P. Miturici a săpat cuvintele: "Velimir Hlebnikov – președintele globului pămîntesc", omagiînd astfel recunoașterea de care s-a bucurat poetul în rîndul contemporanilor artiști, ca și spiritul inventiv hlebnikovian căruia expresia îi aparține. Semnificativ, mormîntul poetului este străjuit de imaginea în piatră a "mumei stepelor" ("stepnaia baba"), imagine cu care Hlebnikov, creatorul unei poezii a esențelor (elementelor) s-a identificat nu o dată:

Mojet ia vîros ciugunnoiu baboi  
Na stepiah u neba zracika.  
Polnî zverei oni.  
Mojet pis'mo ia  
Blednoe, slaboe  
Na cease drughih izmerenii.

(Poate-am crescut ca o mămă de fontă / Pe stepele din pupila cerului / Sînt pline de fiare.  
/ Poate-s o scriere / Abia lizibilă / Pe-o ceașcă din alte lumi.)

Gîndirea poetică hlebnikoviană s-a conturat foarte timpuriu în articulațiile ei fundamentale. Astfel, începînd cu articolul din 1908 *Kurgan Sviatogora* poetul își



## VELIMIR HLEBNIKOV

întemeiază reforma limbajului poetic și a teoriei acestuia pe "mitopoieză" și pe sincretismul mitologic. Raportându-se la simbolistii A.Belfi și V.Ivanov, ca la maestri în ale poeziei și filozofiei limbajului, Hlebnikov se detașează de aceștia prin câteva poziții clar enunțate. Dacă gândirea simbolistă separa limbajul poeziei de limbajul prozei în intenția întemeierii limbajului poetic pe paradigma muzicală, estetica mitopoetică a lui Hlebnikov cere cuvîntul sincretic în care să fuzioneze toate "dialectele limbii": poetic, prozaic, științific, cotidian, magic. Temeiul existenței unui asemenea cuvînt sincretic este "cuvîntul absolut" sau *cuvîntul în sine*, noțiune asupra căreia Hlebnikov a meditat de-a lungul întregii lui vieți. Lucrări teoretice și eseuri multiple marchează momentele acestei îndelungi căutări pe care poetul o menține mereu în spațiul filozofiei limbajului: *Ucitel' i ucenik* (Maestrul și învățăcelul), 1912, *Kazgovor dvuh osob* (Dialog între două personaje), 1912, *Voin ne nastupaiuşcego ţarstva*, (Ostaș al unui imperiu inexistent), 1913, *Razlojenie slova* (Descompunerea cuvîntului), 1915, *O prostih imenah iazîka* (Despre numele simple ale limbii), 1916, *Vtoroi iazîk* (Limbajul secund), 1916, *Naşa osnova* (Temeiul nostru), 1920.

Lucrările amintite avansează ideea că limba este un caz particular al unei *limbi imaginare*, așa cum geometria lui Euclid este un caz particular al geometriei lobacevskiene. Analogiile matematice și astronomice pe care le folosește Hlebnikov în teoretizarea limbii se înscriu în tradiția străveche a filozofiei Orientului și a științei pitagoreice asupra numărului. Matematica și cosmologia oferă modele pentru teoria hlebnikoviană a limbii în care cosmosul verbului este gândit în analogie cu cosmosul lumii. În spirit heideggerian, limba îi apare poetului rus ca adăpost al Ființei. Cuvîntul în materialitatea lui este lumea însăși la care el trimite și, ca atare, el este liber și ontopoietic. De aici, reacția hlebnikoviană împotriva polisemiei simboliste și invocarea sensului original al cuvîntului cuprins în întregime în fonia lui. Poezia nu-l exprimă pe poet, – va glosa în spiritul Mallarmé-Valéry V.Hlebnikov – ea este știința legilor secrete ale limbajului în care elementul fundamental semnificativ este *litera-număr* ca simbol ce permite instituirea unui rit grafic de o severă complexitate. Cele douăzeci și opt de semne grafice importante ale alfabetului rusesc sînt considerate *nume elementare ale limbii* sau *sunete invariante*. Pornind de aici, Hlebnikov imaginează o adevărată arheologie a limbajului ca o cale spre *creația verbală-ontopoieza*. Aceasta se dovedește a nu fi anarhică, ci a respecta legile interne ale limbii și sensurile primare ale fiecărui semn grafic. Sunetul invariant sau numele elementar aparține *limbii lumii*, pentru că, spune poetul rus, fiecare semn grafic al limbii exprimă, mai bine zis în-ființează, un anumit raport spațial. Recunoașterea acestei esențe ontologice a *literei* este temeiul construirii unui *limbaj transrațional* printr-o operație magică și deopotrivă lucid constructivă ce stă doar în putința poetului. Limbajul poetic îi apare, așadar, lui Hlebnikov ca unic limbaj esențial și cu adevărat universal pentru că funcția lui nu este una "de schimb", ci de în-ființare, de revelare a esenței.

În contextul unei atari înțelegeri a limbii și a limbajului poetic nu mai miră conceptul lui Hlebnikov de *literatură în libertate*, spațiu în care orice efecte "reprezentative" sînt excluse. Poezia nu trebuie să exprime eul sau obiectul lumii, ea se îndreaptă, într-un superb efort impersonal, spre frumusețea necontingentă – vor repeta eseurile poetului, ca și manifestele pe care le-a semnat.

Actualizare a Cuvîntului unic universal, limbajul poetic se configurează în *forme și genuri literare* ca stări diverse ale lumii, ele constituind tot atîtea momente ale Cuvîn-



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

tului-mit. Fiecare din aceste momente, scos în prim plan, le presupune pe toate celelalte. Estetica Verbului absolut generează astfel ideea relativității categoriei de gen literar, văzut în principal ca *gen reversibil*.

Momentul hotărâtor al expresiei într-o asemenea formă reversibilă de gen nu este obiectul în legitatea lui materială sau subiectivitatea, ci ceva de dinaintea oricărei existențe și realizări a posibilului. Este starea suprapersonală a lumii, starea unei energii semantice pure pe care poetul o resimte mai curînd ca epică. Acest dat suprapersonal, această pură interrelaționare a sensurilor rareori se va configura într-o formă generică familiară consumatorului de literatură. În practica sa poetică, Hlebnikov a realizat stranii opere în care, folosind limbajul tradițional, a epicizat lirica (*Vila și Leșii, Sinie Okovi – Cătușele albastre*), sau a liricizat epica (*Azi i uzî – Semne și noduri*), (*Noci v okope – O noapte în tranșee*). Dar cele mai surprinzătoare, și pînă acum nedescifrate în semnificația lor, sînt formele dramatice pe care le-a creat scriitorul rus. Textul dramatic hlebnikovian se construiește ca proiecție a unor dialoguri interioare într-o scriitură obiectivă care lasă impresia unei stenograme. Textul înregistrează o polifonie de voci, un haos fonc nedivizat în replici clasice și neînsoțit de cunoscutele remarci scenice ale autorului. Cuvîntul răsună liber în "imagini verbale" care nu fac altceva decît să exprime starea funciară a cuvîntului ca posibilitate dramatică. Sensul unor opere dramatice ca *Poperek vremeni – În răspăr cu timpul*, *Mirskonța – Lumea de la capăt* (1913), *Oșibka smerti – Eroarea morții* (1915) pare să fie acela al unui "teatru interior" care descompune fluxul conștiinței în voci-personaje pe care Hlebnikov le numește *infiniții mici ai cuvîntului poetic*. Principiul unificator al textului dramatic se relevă a fi, aici, acțiunea în sfera reprezentării interioare a cuvîntului care poate *vedea, gîndi, face, simți*.

În unitatea ei dialectică, lumea este principial deschisă și exprimabilă în totalitatea ei, după părerea lui Hlebnikov, părere evident polemică în raport cu teza inexprimabilului și inefabilului simbolist.

Ipoteza existenței lumii ca unitate în explozie presupune natura fragmentară a oricărei creații poetice. Fragmentarismul trebuind a fi receptat ca intenție a autorului de a construi opera văzută ca o creație-proces iar nu ca un obiect finit. Unitatea minimală de sens este prinsă în acest proces exploziv al structurii operei căreia Hlebnikov îi asociază o tehnică de compoziție extrem de rafinată. Compoziția operei trebuie, în logica hlebnikoviană, să situeze într-un plan unic unități temporale, spațiale și stilistice eterogene. Se legiferează, cu acest prilej, *acronia* ca principiu compozițional și "absența stilului", după cum remarcă avizați cercetători ai creației lui Hlebnikov ca R.Jakobson, Jean-Claude Lanne, Boris Uspenski sau R.Duganov. Poeme precum *Deti Vidri – Copiii Vidrei*, *Zanghezi*, *Sestri molnii – Surorile fulgere* sau prozele *Ka și Vетка verbî – Creanga de salcie*, *Zverineț – Grădina zoologică*, ne pun în fața unor texte deloc comode la lectură, de o mare complexitate a structurării compoziționale.

Gîndirea poetică și creația lui V.Hlebnikov rămîn reprezentative pentru momentul reformativ pe care-l marchează începutul de secol XX care a dat în artă mișcările de avangardă și a impulsionat și legiferat ca știință teoria limbajului poetic.

Traduceri în limba română: *Grădina Zoologică* și poezii în A.E.Bakonsky, *Panorama poeziei universale contemporane*, "Albatros", 1972; *Temeiul nostru*, traducere de L.Co-



VELIMIR HLEBNIKOV

torcea în "Convorbiri literare", 10 oct.1987, *Artiștii lumii*, traducere de L. Cotorcea în "Studii de slavistică", Iași, 1993.

## TEMEIUL NOSTRU

**I. Creația verbală** Dacă vă aflați într-o pădure, vedeți în jur stejari, pini, brazi, iar ceva mai departe distingeți albastrul întunecat și rece al pinilor, roșul jubilant al conurilor de brad și argintul azuriu al crîngului de mesteceni.

Toată această mulțime de frunze, trunchiuri și crengi s-a născut dintr-o mînă de semințe aproape identice. Pădurea viitoare întreagă încapă în palma voastră. Creația verbală ne învață și ea că bogăția verbului se zămislește din sunetele fundamentale ale alfabetului care sînt semințele cuvîntului. Din acești germenii crește cuvîntul, și noul semănător de limbă poate lua într-o mînă cele douăzeci și opt de sunete ale alfabetului, semințele limbii. Dacă aveți hidrogen și oxigen, puteți umple cu apă fundul sec al mării și albiile uscate ale rîurilor.

Întregul limbii trebuie descompus în unitățile de bază ale "adevărurilor de abecedar" și atunci pentru substanța-sunet se poate elabora ceva în genul legii lui Mendeleev.

E de presupus că oamenii de stat nu-și dau seama cît este de dăunător un cuvînt nefericit construit. Și aceasta pentru că nu există registre de consum al rațiunii obștești. Și nu există nici ghizi pentru limbă. Adeseori, spiritul limbii cere cuvîntul direct, o simplă modificare de consoană într-un cuvînt deja existent, dar, în loc de aceasta, toată suflarea folosește perifraze lungi și întortocheate, sporind consumul de rațiune universală din timpul consacrat meditației. Cine merge de la Moscova la Kiev prin New York? Și totuși, ce rînd din limba cărților de astăzi nu face asemenea călătorie? Nu există o știință a creației verbale – iată explicația.

Dacă s-ar dovedi că legile particulelor elementare ale alfabetului sînt similare pentru toate familiile de limbi, atunci pentru întreaga comunitate a popoarelor s-ar putea inventa o nouă limbă, universală – un tren cu oglinzi de cuvinte New-York–Moscova. Dacă există două văi învecinate, despărțite de un perete muntos, călătorul poate străpunge acest perete sau poate să pornească pe drumul lung, ocolit.



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

Creația verbală este explozia tăcerii limbii, ea este cutremurul straturilor ei surdo-mute.

Dacă într-un cuvânt cunoscut înlocuim un sunet cu un alt sunet, imediat deschidem cale dintr-o vale a limbii în alta și, precum inginerii de drumuri, trasăm căi de comunicație în patria cuvintelor, luînd-o drept prin piscurile ei de tăcere.

“Limba pleșuvă” începe să-și acopere poienile cu lăstari.

Cuvîntul poate fi: *cuvînt pur* și *cuvînt uzual*. Trebuie să credem că în cuvînt stă ascunsă rațiunea stelară, nocturnă și rațiunea solară, diurnă. Și aceasta pentru că un sens uzual oarecare al cuvîntului acoperă toate celelalte sensuri ale lui tot așa cum soarele face să dispară toate astrele nopții. Dar, pentru cel ce înțelege cerul, soarele este la fel ca celelalte stele. Ține de pura existență, de întîmplare faptul că ne aflăm chiar lîngă acest soare, care nu diferă prin nimic de celelalte stele. Desprins de limba uzuală, cuvîntul în sine devine altceva decît cuvîntul viu, așa cum rotația pămîntului în jurul soarelui este altceva decît impresia de rotație a soarelui în jurul pămîntului. Cuvîntul în sine renunță la umbrele datului fenomenal și înlocuiește eroarea de la sine evidentă cu amurguri stelare. [...] Astfel, bezna existenței ne permite să întrezărim sensurile licăritoare ale cuvintelor ce seamănă cu vagile năzăriri ale nopții. Se poate afirma că limbajul uzual este suma tuturor umbrelor marilor legi ale cuvîntului pur care cad pe o suprafață neuniformă.

Cîndva, limbile îi uneau pe oameni. Să ne imaginăm că sîntem în epoca de piatră. Noapte, focuri, bătaia ciocanelor de cremene. Deodată—pași; toți se aruncă spre arme și încremenesc în poziții amenințătoare. Dar iată că din întuneric ajunge pînă la ei un cuvînt cunoscut și, brusc, toți înțeleg că vin ai lor. “Ai noștri!” — se aude din întuneric odată cu fiecă cuvînt al limbii cunoscute. Limba unește precum un glas cunoscut. Arma, însă, e semnul fricii. Dacă-i aprofundăm sensul, se dovedește că ea este un vocabular suplimentar pentru vorbitori de limbi diferite — un dicționar de buzunar. [...]

Pe cît se poate vedea, limba este la fel de înțeleaptă ca natura și învățăm s-o citim numai pe măsură ce știința crește. Uneori, limba poate sluji la rezolvarea unor probleme abstracte. Astfel, cu ajutorul ei, vom încerca să măsurăm lungimea de undă a binelui și a răului. Înțelepciunea limbii a descoperit demult natura luminoasă a lumii. Eul limbii coincide cu viața luminii. Prin obiceiuri se străvede lumina. Omul trăiește în plină “lumină albă”, cu viteza ei de trei sute de mii



de kilometri pe secundă, și visează la "altă lume" cu o viteză mai mare decât viteza luminii? Înțelepciunea limbii a luat-o înaintea înțelepciunii științei. [...]

Creația verbală este inamica limbii livrești încremenite. Întemeiată pe faptul că și astăzi, în preajma râurilor și pădurilor, satul creează limbă și izvodește cuvinte care mor sau dobîndesc dreptul la nemurire, ea transferă acest drept în viața scrisului. Un cuvînt nou creat trebuie nu numai să fie numit, dar și să fie îndreptat către lucrul pe care îl referă. Creația verbală nu ignoră legile limbii. O cale de realizare a ei este declinarea internă a cuvintelor deja existente. Dacă omul modern repopulează apele râurilor cu bancuri de pești, creația verbală ne dă dreptul să populăm valurile sterile ale limbii cu o nouă viață, cu un verb dispărut sau complet inexistent. Sîntem convinși că acestea vor palpita iar de viață, ca în prima zi a creației.

**2. Limbajul transrațional** Sensul cuvintelor limbii uzuale ne este cunoscut. Așa cum un băiețel, jucîndu-se, își închipuie că scaunul pe care stă este un cal adevărat și scaunul înlocuiește calul, tot așa în limbajul oral și scris, în convenția comunicării verbale, cuvîntul "soare" înlocuiește astrul mărțel. Substituit de jucăria verbală, astrul cu lumina lui domoală acceptă cazurile dativ sau genitiv care se aplică înlocuitorului lui în limbă. Dar această identitate este convențională: dacă realul dispare și rămîne doar cuvîntul soare, acesta nu va putea străluci pe cer și nu va încălzi pămîntul care va îngheța și se va transforma într-un bulgăre de zăpadă pe care-l ține în palmă spațiul universal. Tot așa, jucîndu-se cu păpușile, copilul poate vărsa lacrimi adevărate cînd bucata de cîrpă moare sau este pe moarte [...] În timpul jocului, aceste cîrpe sînt oameni vii, cu pasiuni și simțire. De aici, înțelegerea limbii ca joc de păpuși; din cîrpele sunetelor, se cos păpuși pentru toate obiectele lumii. Pentru oamenii care vorbesc o altă limbă, aceste păpuși de sunete sînt o colecție de cîrpe. Deci, cuvîntul este o păpușă care vorbește, dicționarul – o colecție de păpuși.

Dar limba s-a dezvoltat din cîteva unități de bază ale alfabetului, vocalele și consoanele ei fiind strunele acestui joc de păpuși. Dacă, de pildă, luăm o îmbinare liberă de sunete, ca: "bobeobi" sau "dîr bul șcel" sau "manci! manci! ci breo zo!", aceste cuvinte care nu aparțin nici unei limbi ne spun ceva, ceva insesizabil, însă existent.



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

Dacă păpușa sonoră "soare" ne permite, în jocul nostru de oameni, să tragem mărețul soare de urechi și de mustăți cu biete noastre mâini de muritori, cu tot felul de cazuri genitive și dative pe care adevăratul soare nu le-ar fi acceptat niciodată, aceleași cîrpe ale sunetelor nu fac totuși o păpușă soare. Dar luate în sine, ele înseamnă ceva. Întrucît îmbinările libere de sunete nu oferă nimic conștientului (ele nu merg la jocul de păpuși), pentru că sînt un joc al vocii dincolo de cuvinte, le vom numi *limbaj transrațional*. Limbaj transrațional înseamnă deci ceea ce se află dincolo de limitele rațiunii (...) Faptul că limbajul transrațional domină în descîntece și vrăji este o dovadă a puterii sale deosebite asupra conștiinței, a dreptului lui la existență alături de limbajul rațional. [...]

Limbajul transrațional se întemeiază pe două premize:

1. Consoana inițială a unui cuvînt dirijează întregul cuvînt, își supune celelalte consoane componente.

2. Cuvintele care încep cu aceeași consoană sînt legate între ele prin aceeași noțiune, orientîndu-se toate spre unul și același punct al rațiunii. [...] Vom spune că limbajul transrațional este germenul limbajului universal al viitorului. Doar el îi va putea uni pe oameni. Limbile raționale despart.

1920

(V.Hlebnikov, *Nașa osnova*. În vol. V.Hlebnikov, *Stihotvorenia. Proza. Stihi. Zapisnaia knijka. Dnevnik*, t.V, Leningrad, 1933, p.228-245).

### Artiștii lumii

Am căutat mult timp un obiectiv care, asemenea unei lentile, să focalizeze într-un unic punct razele de acțiune ale artiștilor și gînditorilor și să aprindă, transformînd în rug, pînă și substanța rece a gheței. Acum acest obiectiv – lentilă focalizatoare a entuziasmului nostru aprîns și a rațiunii reci a gînditorilor – a fost găsit. E limba scrisă, comună tuturor popoarele de pe cea de a treia planetă a Soarelui; e invenția de semne grafice înțelese și admise de întreaga planetă populată cu oameni și pierdută în univers. Veți vedea că obiectivul



acesta este demn de timpurile noastre. Pictura a vorbit totdeauna într-un limbaj accesibil tuturor. Chinezii și japonezii vorbesc mai multe limbi, dar scriu cu aceleași semne. Limbile și-au trădat trecutul lor mare. Cîndva, cînd anulau dușmănia și făceau viitorul transparent și sigur, limbile îi uneau pe oameni, dincolo de: 1. peșteri, 2. sate, 3. triburi, 4. state, într-o lume unică rațională, într-o unitate a celor ce schimbau valorile rațiunii cu aceleași sunete-monedă. Sălbaticul îl înțelegea pe sălbatic și pune deoparte arma oarbă. Acum limbile își trădează trecutul; ele slujesc vrajbei și, pentru a înlesni schimbul de valori raționale, au împărțit omenirea multilingvă în tabere de luptă, în tarabe de cuvinte la care numai limba are curs. Fiecare tabără-tarabă pretinde supremația și, astfel, limbile însele slujesc dezbinării și duc la războaie închipuite.

Fie ca limba scrisă și numai ea să însoțească destinul viitor al omului și să devină un nou unificator al neamului omenesc. Fie ca semnele mute grafice să împace cearta limbilor.

În sarcina artiștilor cade alcătuirea unui alfabet de noțiuni – al unităților de bază ale gândirii. Din acestea se va construi edificiul cuvîntului. Datoria artiștilor plastici este de a crea semne grafice pentru unitățile de bază ale rațiunii.

Noi, artiștii, am realizat deja o parte din truda care se cuvine gînditorilor și ne aflăm deja pe prima treaptă a scării cugetării. Acolo i-am găsit pe artiștii din China și Japonia care au pornit demult să urce și-i salutăm. Ce se vede deocamdată de pe scara gînditorilor? Cîteva poteci spre alfabetul general al omenirii. Fără a demonstra, afirm că:

1. În toate limbile *V* înseamnă rotația unui punct în jurul altui punct, pe o circumferință sau pe o parte a acesteia, în sus și în jos.

2. *H* semnifică o curbă închisă care separă mișcarea unui punct de mișcarea către același punct a altui punct.

3. *Z* este reflectarea unui punct în mișcare dinspre marginea unei oglinzi sub un unghi egal cu unghiul de cădere. Căderea unei raze pe o suprafață dură.

4. *M* înseamnă descompunerea unei mărimi în infiniti mici, egali între ei într-o anumită limită sau spațiu.

5. *Ș* semnifică fuziunea cîtorva suprafețe într-o suprafață unică și suprapunerea limitelor lor. Tendința unei lumi unidimensionale de o mărime anumită de a contura suprafața maximă a unei lumi bidimensionale.



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

6. *P* este creșterea pe o dreaptă a vidului dintre două puncte, mișcarea pe un traseu rectiliniu a unui punct, ce se depărtează de alt punct; pentru o mulțime punctiformă, creșterea accelerată a volumului ocupat de un număr de puncte.

7. *Ci* este golul unui corp ocupat de volumul altui corp, astfel încât volumul negativ al primului corp să fie egal cu volumul pozitiv al celuilalt corp. Aceasta este o lume bidimensională vidă care servește ca înveliș pentru un corp tridimensional – la limită.

8. *L* semnifică propagarea undelor celor mai joase pe suprafața cea mai întinsă, perpendiculară pe un punct în mișcare; dispariția dimensiunii înălțimii pe măsură ce crește lățimea: cu alte cuvinte, pentru un volum dat, o înălțime infinit de mare într-un sistem de axe infinit de mari. Transformarea unui corp tridimensional în corp bidimensional.

9. *R* este absența mișcării, repaosul rețelei de  $n$  puncte care își păstrează poziția unul față de celălalt; sfârșitul mișcării.

10. *S* semnifică un punct imobil care slujește drept punct de plecare pentru mișcarea altor puncte.

11. *T* înseamnă direcția în care un punct imobil a creat golul de mișcare între mulțimi de mișcări în aceeași direcție; direcția negativă și orientarea ei dincolo de punctul imobil.

12. *D* este trecerea unui punct dintr-o lume punctiformă într-o altă lume punctiformă, transformată de adăugarea acestui punct.

13. *G* reprezintă vibrații infime a căror înălțime este orientată perpendicular pe mișcare; vibrațiile sînt distribuite de-a lungul razei de mișcare. Mișcări de înălțime maximă.

14. *N* este absența de puncte, un câmp pur.

15. *B* semnifică întîlnirea a două puncte ce se mișcă pe o dreaptă din diverse direcții; rotația unui punct lovit de alt punct.

16. *T* – trecerea unui corp prin spațiul vid din alt corp.

17. *Șci* înseamnă divizarea unei suprafețe în segmente diferite, în timp ce-și păstrează volumul neschimbat.

18. *R* este un corp găurit de o "peșteră" plană, urmă a trecerii prin acel corp a altui corp.

19. *J* este desprinderea dintr-un volum închis a unei lumi punctiforme libere.

Astfel, de la înălțimea scării gînditorilor, devine clar că elementele simple ale limbii – sunetele alfabetului – sînt nume pentru diferite forme ale spațiului, sumă a ipostazelor existenței acestuia. Alfabetul



VELIMIR HLEBNIKOV

comun pentru mai multe popoare este un mic dicționar al lumii spațiale, atât de apropiată artei voastre, artiștilor, și penelului vostru.[...] Dacă adunăm toate cuvintele ce încep cu aceeași consoană, se pare că aceste cuvinte, precum pietrele ce cad din același punct al cerului, își iau zborul din același punct al gândului despre spațiu. Acest punct este considerat sensul sunetului din alfabet, sensul numelui elementar.

[...] Scopul trudei artiștilor ar fi să găsească pentru fiecare formă a spațiului un semn anume. El trebuie să fie simplu și să nu semene cu alte semne. Putem apela la culori și să-l marcăm pe M cu albastru închis, pe V cu verde, B – cu roșu, S – cu gris, L – cu alb ș.a.m.d. Dar putem folosi semne grafice pentru acest dicționar universal, cel mai simplu dicționar din câte există. Desigur, viața propune corectivele ei, dar viața a procedat așa întotdeauna – la început, semnul noțiunii a fost desenul simplu al acestei noțiuni. Din acest semn a crescut apoi copacul literelor [...]

Sarcina voastră, a artiștilor, este de a schimba sau a perfecționa aceste semne. Dacă reușiți să le inventați, veți realiza temeiul unei trude care angajează toate stelele. Încercarea de a domestici limbajul transrațional, de a-l obliga să poarte greutatea utile merită atenție.

“Vritti” înseamnă “rotație” și în sanscrită, iar cuvântul “hata” înseamnă “casă” și în egipteană.

A elabora, științific, un limbaj universal este tot mai clar un scop pentru omenire. Datoria voastră, a artiștilor lumii, este de a găsi semne comode pentru a schimba valorile fonice cu valorile văzului, de a alcătui o rețea de semne care să inspire încredere.

Alfabetul ne oferă deja o rețea universală de “imagini” fonice pentru diferite forme de spațiu: acum trebuie găsită o a doua rețea de semne scrise – bani muți pe piețele vorbirii. Desigur, vă veți detașa de inspirația străină și vă veți urma calea proprie.

1919

(*Hudojniki mira*. În vol. V.Hlebnikov, *Stihotvorenia. Proza. Stihi. Zapisnaia knijka. Pisma. Dnevnik*, t.V, Leningrad, 1933, pp.216-221).



## V. ȘKLOVSKI

(1893 – 1984)

**I**STORIC și teoretician al literaturii, critic de artă, original și fecund prozator, scenarist, publicist, memorialist. S-a născut în anul 1893 la Petersburg. A studiat la Facultatea de filologie a Universității din Petersburg. La fel cu alți reprezentanți iluștri ai generației sale, între care: I. Tînianov, B. Eichenbaum, E. D. Polivanov, Viktor Borisovici Șklovski s-a considerat și se consideră elev al lui Baudouin de Courtenay. Marele lingvist discuta cu studenții săi despre "cuvîntul viu" sau despre "cuvîntul în sine și litera în sine". Prin aceste teme, tinerii ajungeau să se întrebe asupra naturii limbii în general, a limbajului poetic, în particular. Poezia futuristă și cubofuturistă de la începutul secolului XX a susținut și ea interesul tinerilor cercetători pentru problemele de teorie a limbii, pentru găsirea diferenței specifice dintre limbajul practic și limbajul poetic. O expresie a acestui interes ilustrat și de intervențiile teoretice ale futuriștilor înșiși este, printre altele, prima lucrare a lui Șklovski, *Resurecția cuvîntului*, din 1914, consonantă cu lucrarea *Cuvîntul în sine* a lui V. Hlebnikov din același an. În anul 1916, tînărul cercetător scrie *Despre poezie și limbajul transrațional* (*O poezii i zaumnom iazike*) în care supune unui comentariu critic teoria potebniană a "imaginii" ca și teurgismul lingvistic al simbolistilor. Împreună cu O. Brik, B. Eichenbaum, I. Tînianov, L. P. Iakubinski, Șklovski se numără printre fondatorii Opoiazului (Societatea pentru studiul limbajului poetic). Opoiazu, era – după mărturiile lui Șklovski – un adevărat institut de cercetare, unde tinerii poeți și cercetători "lucrau în colaborare, transmițîndu-și descoperirile unul altuia". Șklovski era considerat, în unanimitate, liderul mișcării care, mai tîrziu, se va numi "mișcarea formală", iar lucrarea lui *Arta ca procedeu* din 1917 va deveni documentul programatic al acestei mișcări. Atitudinea polemică a lui Șklovski față de abordarea sociologică și psihologică a textului literar se accentuează. În acest spirit polemic sînt gîndite lucrările: *Rozanov*, 1921, *Literatura și cinematograful*, 1923. Cu participarea lui directă, apar volumele scoase de Opoiaz din seria *Studii de teoria limbajului poetic* pe anii 1916, 1917, 1919.



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

După revoluție, când Opoiazu a fost înregistrat oficial ca societate științifică, Șklovski publică, împreună cu O.Brik, lucrările membrilor societății în editura "Academia" de pe lângă Institutul de istoria artelor din Petrograd.

În deceniul al treilea, Șklovski este preocupat îndeosebi de teoria prozei și teoria cinematografului. Acum îi apar lucrările: *Procedeele de structurare a subiectului și procedeele stilistice generale* (*Sviaz' primov siujetoslojenia s obscimi priiomami stilia*), 1919, *Dezvoltarea subiectului. Cum este făcut "Don Quijote", "Tristram Shandy" a lui Sterne și teoria romanului* ("Tristram Șendi" *Sterna i teoria romana*), 1921, republicate în 1925 în cartea *Teoria prozei*. Noțiunile de "artă ca procedeu" și "insolitare", folosite în aceste lucrări pentru analiza poeziei prozei, îi vor servi lui Șklovski și în analiza stilului de autor în lucrarea *Material și stil în "Război și pace" de L.N.Tolstoi* (*Material i stil' v romane "Voina i mir" L.N.Tolstogo*), 1928.

În acești ani Șklovski scrie scenarii pentru cinematografie, se apropie de gruparea "Serapionovî brat'ia", colaborează la revista "Letopis" scoasă de M.Gorki.

La începutul deceniului trei Șklovski emigrează, pentru o scurtă perioadă, la Berlin. Povestea acestei emigrații o va da în cartea *Voiaj sentimental* (*Sentimental'noe puteșestvie*), 1923. Aceeași aventură va inspira cărțile *Zoo sau Scrisori de ne-dragoste, sau Terța Helioză* (*Zoo ili pis'ma ne o liubvi ili Tret'ia Elioza*), 1923 și *Bursa din Hamburg* (*Gamburgskii ŝciot*), 1928, proze moderne și deosebit de interesante prin stilul lor laconic, metaforic, prin sintaxa lor intensivă.

Activitatea de prozator a lui Șklovski este însoțită de un viu interes pentru istoria literaturii ruse și pentru istoria rusă. Liderul școlii formale scrie o serie de studii despre literatura rusă din secolul al XIX-lea, *Note despre Pușkin* (*Zametki o Pușkine*), 1937, publică biografia lui L.N.Tolstoi, cultivă povestirea cu subiect istoric: *Marko Polo*, 1936, *Minin și Pojarski*, 1940, *Poveste despre pictorul Fedotov*, 1955.

În deceniul al șaselea Șklovski se întoarce la studiile sale de poetică a prozei, în care principii formale enunțate de el în deceniile doi și trei se îmbină cu perspectiva istorică de abordare a fenomenului literar. Acum scrie *Note despre proza clasicilor ruși* (*Zametki o proze russkih klassikov*), 1955, *Proza artistică. Meditații și analize* (*Hudojestvennaia proza. Razmîșlenia i razborî*), 1959, *Despre proză* (*Povesti o proze*), 1966. Spirit viu, în continuu dialog cu sine și cu epoca, Șklovski ne oferă spectacolul unei impresionante înnoiri a metodei de lucru, a unei disponibilități uluitoare de a lua totul de la capăt, de a se crea pe sine într-o mare diversitate de scrieri și preocupări. Cartea *Coarda arcului. Despre neidentitatea identicului* (*Tetiva. O neshodstve shodnogo*) din 1970 ne oferă imaginea acestui fenomen.

Deceniile șapte și opt înregistrează în bibliografia șklovskiană frecvente publicații de studii și articole în revistele de specialitate, îndeosebi în revista "Voprosî literaturî". Cel ce a scris lucrări de referință despre clasicii ruși devine el însuși un clasic în viață, care, însă, mărturisește cu dezinvoltură: "Eu ... vreau să mă schimb neîncetat, pentru că nu am obosit să cresc" (Introducere la volumul *Despre proză. Meditații și analize*. București, "Univers", 1975, p.8). În aceeași introducere, Șklovski scrie: "Sînt bătrîn și mi-a fost dat să observ multe" (p.10). Printre cele multe observate, dar și trăite cu incandescența unei mari pasiuni și a unei inteligențe regale, se numără mișcarea estetică și lingvistică a deceniilor doi și trei despre care ilustrul teoretician lasă mărturie în *A fost odată* (*Jili-bili*), 1964.

Lucrările teoretice și literatura beletristică a lui Șklovski se reeditează în Rusia, se traduc și se comentează în stăinătate, trezind un legitim interes. *Voiaj sentimental* și *Zoo* au fost traduse în limbile franceză, italiană, germană, maghiară, polonă, engleză, cehă. Numele lui Șklovski a devenit un nume de referință pentru lucrările de teoria



## V. ȘKLOVSKI

literaturii sau de teoria prozei. În antologiile consacrate formalismului rus, lucrările lui Șklovski figurează fără excepții.

Comentariile și articolele numeroase consacrate mișcării formale ruse, între care lucrările J.Cristeva și ale lui Tz.Todorov, structuralismul și semiotica poetică care se revendică de la formalismul rus, toate aceste fenomene demonstrează vitalitatea și importanța teoretică și metodologică deosebită a acestei mișcări, în general, a inițiatorului ei, V.Șklovski, în special.

Șklovski a primit Premiul de stat pe anul 1979 pentru lucrarea *Eisenstein*. A murit în decembrie 1984.

În țara noastră el este cunoscut prin lucrările: *A fost odată*, Buc. 1971, *Arta ca procedeu* și *Lenin decanonizator în Poetică și stilistică. Orientări moderne*, Buc. 1972, *Despre proză*, Buc. 1975, *Scrisoarea a patra din Scrisori de nedragoste*, "Convorbiri literare", oct. 1984; *Reînvierea cuvîntului*, *Arta ca procedeu*, *Relația dintre procedeele de compoziție și procedeele generale de stil*, *Literatura fără subiect. Structura nuvelei și a romanului în Ce este literatura? Școala formală rusă*, "Univers", București 1983, i.

### ARTA CA PROCEDEU

"Arta este gîndire prin imagini". Aceasta poate fi propoziția unui elev de liceu; dar tot așa de bine ea poate fi luată de către un savant filolog drept punct de plecare al unei teorii literare. Ideea este, de altfel, înrădăcinată în conștiința multor oameni; printre cei care au creat-o trebuie să-l socotim pe Potebnea: "Nu există artă, și în particular poezie, fără imagini" spune el (*Note asupra teoriei literaturii*, p.83)<sup>1</sup>. Poezia, ca și proza, afirmă el în altă parte (*op.cit.*, p.97) reprezintă în primul rînd și mai ales un anumit mod de gîndire și de cunoaștere".

Poezia înseamnă un mod de gîndire, și anume un mod de gîndire prin imagini; acest mod de gîndire presupune o anumită economie de forțe spirituale, dă "senzația unei relative ușurințe a procesului", iar sentimentul estetic este reflexul acestei economii. Astfel i-a înțeles și rezumat ideile – probabil cu fidelitate – academicianul Ovsianiko-Kulikovski, care a citit, desigur, cu multă atenție cărțile magistrului său. Potebnea și numeroșii săi discipoli văd în poezie o formă deosebită de gîndire, o gîndire cu ajutorul imaginilor; pentru ei imaginile au rolul de a favoriza gruparea unor obiecte și acțiuni eterogene și de a explica necunoscutul prin cunoscut. Sau, cum spune Potebnea: "Raportul imaginii față de ceea ce explică poate fi definit după cum urmează: a) imaginea este un predicat constant pentru subiecte variabile, un mijloc constant de atracție pentru elemente percepute ca schimbătoa-



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

re; b) imaginea este mult mai simplă și mult mai clară decât ceea ce explică" (p.314); cu alte cuvinte, "pentru că scopul imagisticii – *obraznost'* este de a apropia semnificația imaginii de înțelegerea noastră și pentru că fără acest atribut imagistica este lipsită de sens, imaginea trebuie să ne fie mai familiară decât ceea ce ea ne explică" (p.291).

Ar fi interesant să aplicăm această lege în cazul comparației pe care Tiutcev o face între străfulgerările de lumină și demonii surdomuți sau al celei imaginate de Gogol între cer și patrafirul Domnului.

"Fără imagine nu există artă". "Arta este gândire prin imagini". În numele acestor definiții s-a ajuns la exagerări monstruoase; s-a încercat chiar a se interpreta muzica, arhitectura, poezia lirică drept forme ale gândirii prin imagini. După un efort de un sfert de secol, academicianul Ovseaniko-Kulikovski s-a văzut, în sfârșit, silit să excludă din definiție lirica, arhitectura și muzica, recunoscând în ele o formă particulară a artei: arta neimagistică – *bezobraznoe*; ele au fost definite drept arte lirice care se adresează direct emoțiilor. S-a văzut astfel că există un domeniu imens al artei care nu este "un mod de gândire"; cu toate acestea, una din artele aflate în acest domeniu, lirica (în sensul cel mai restrâns al cuvântului), prezintă o perfectă asemănare cu arta "imagistică" – *óbraznoe*; ea mînuiește cuvintele în același mod și trecerea de la arta imagistică la arta neimagistică se face pe nesimțite, iar noi le percepem pe amîndouă la fel.

Definiția "arta este gândire prin imagini", deci (las la o parte verigile intermediare ale unor ecuații notorii) arta este înainte de toate creatoare de simboluri – această definiție a rezistat și a supraviețuit prăbușirii teoriei pe care fusese fundamentată. Ea este vie mai mult ca oriunde în curentul simbolist. Mai ales la teoreticienii lui.

Multă lume își mai închipuie, așadar, că gândirea prin imagini, "căile și umbrele", "brazdele și haturile"\* sînt principalele trăsături ale poeziei. De aceea, potrivit concepției lor, acești oameni ar trebui să se aștepte ca istoria artei imagistice să fie o istorie a schimbării imaginii. Cînd colo, imaginile rămîn aproape neclintite și se transmit fără nici o schimbare din veac în veac, din țară în țară, de la un poet la altul. Imaginile sînt ale "nimănui", ele vin "de la Domnul". Cu cît pătrunzi mai bine în epocă, cu atît te convingi că imaginile pe care le consideri ca o creație a cutărui poet sînt preluate de la alți poeți, aproape fără

\* Aluzie la volumul *Borozdt i meji* al lui Viaceslav Ivanov.



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

re; b) imaginea este mult mai simplă și mult mai clară decât ceea ce explică" (p.314); cu alte cuvinte, "pentru că scopul imagisticii – *obraznost'* este de a apropia semnificația imaginii de înțelegerea noastră și pentru că fără acest atribut imagistica este lipsită de sens, imaginea trebuie să ne fie mai familiară decât ceea ce ea ne explică" (p.291).

Ar fi interesant să aplicăm această lege în cazul comparației pe care Tiutcev o face între străfulgerările de lumină și demonii surdomuți sau al celei imaginate de Gogol între cer și patrafirul Domnului.

"Fără imagine nu există artă". "Arta este gândire prin imagini". În numele acestor definiții s-a ajuns la exagerări monstruoase; s-a încercat chiar a se interpreta muzica, arhitectura, poezia lirică drept forme ale gândirii prin imagini. După un efort de un sfert de secol, academicianul Ovseaniko-Kulikovski s-a văzut, în sfârșit, silit să excludă din definiție lirica, arhitectura și muzica, recunoscând în ele o formă particulară a artei: arta neimagistică – *bezóbráznoe*; ele au fost definite drept arte lirice care se adresează direct emoțiilor. S-a văzut astfel că există un domeniu imens al artei care nu este "un mod de gândire"; cu toate acestea, una din artele aflate în acest domeniu, lirica (în sensul cel mai restrâns al cuvântului), prezintă o perfectă asemănare cu arta "imagistică" – *óbráznoe*; ea mînuiește cuvintele în același mod și trecerea de la arta imagistică la arta neimagistică se face pe nesimțite, iar noi le percepem pe amîndouă la fel.

Definiția "arta este gândire prin imagini", deci (las la o parte verigile intermediare ale unor ecuații notorii) arta este înainte de toate creatoare de simboluri – această definiție a rezistat și a supraviețuit prăbușirii teoriei pe care fusese fundamentată. Ea este vie mai mult ca oriunde în curentul simbolist. Mai ales la teoreticienii lui.

Multă lume își mai închipuie, așadar, că gândirea prin imagini, "căile și umbrele", "brazdele și haturile"\* sînt principalele trăsături ale poeziei. De aceea, potrivit concepției lor, acești oameni ar trebui să se aștepte ca istoria artei imagistice să fie o istorie a schimbării imaginii. Cînd colo, imaginile rămîn aproape neclintite și se transmit fără nici o schimbare din veac în veac, din țară în țară, de la un poet la altul. Imaginile sînt ale "nimănui", ele vin "de la Domnul". Cu cît pătrunzi mai bine în epocă, cu atît te convingi că imaginile pe care le consideri ca o creație a cutărui poet sînt preluate de la alți poeți, aproape fără

---

\* Aluzie la volumul *Borozdt i meji* al lui Viaceslav Ivanov.



nici o schimbare. Tot efortul școlilor de poetică se rezumă la acumularea și revelarea unor noi procedee de ordonare și prelucrare a materialelor verbale și, în speță, mai mult în ordonarea imaginilor decât în crearea lor. Imaginile sînt date dinainte – și în poezie există mai multe reminiscențe de imagini decât gîndire prin imagini.

Oricum, gîndirea imagistică nu este liantul care unește toate formele artei, sau măcar toate formele artei cuvîntului; schimbarea imaginilor nu constituie cauza esențială a dezvoltării poetice.

Știm că adesea sînt receptate drept poetice, create anume pentru a fi apreciate pe plan artistic, expresii care au fost plăsmuite fără a se urmări o asemenea receptare. Așa e, de pildă, părerea lui Annenski, care atribuie limbii slave un caracter cu deosebire poetic; sau încîntarea pe care i-o provoacă lui Andrei Belîi procedeul punerii adjectivelor după substantive, folosit de poeții ruși din secolul al XVIII-lea. Belîi se arată încîntat de valoarea artistică a acestui procedeu sau, mai exact, considerîndu-l drept mijloc artistic, îi atribuie un caracter intențional, în timp ce, în realitate, nu era decât o caracteristică generală a limbii (determinată de influența limbii slavone bisericești). Așadar, obiectul poate fi: 1) creat ca prozaic și perceput ca poetic; 2) creat ca poetic și perceput ca prozaic. De unde rezultă că artisticitatea unui obiect, raportarea lui la poezie este rezultatul modului nostru de a-l percepe; vom numi, deci, artistice, în sens restrîns, obiectele create cu ajutorul unor procedee speciale, care au avut drept scop să asigure cu cea mai mare certitudine perceperea acestor obiecte drept artistice.

Concluzia lui Potebnea, pe care am putea-o reduce la ecuația: poezie = imagistică, a creat întreaga teorie potrivit căreia imagistică = simbolistică, egal cu aptitudinea imaginii de a deveni un predicat constant pentru subiecte diferite (o concluzie care a sedus, prin asemănarea cu ideile lor, pe simboलिști A. Belîi și Merejkovski, cu ai săi *Părtași de totdeauna* – [*Vecinîe sputniki*] care se află la baza teoriei simboliste). Această concluzie a fost determinată în parte de faptul că Potebnea nu făcea o distincție între limba poeziei și limba prozei. Așa se face că el nu și-a dat seama că există două feluri de imagini; imaginea ca mijloc practic de gîndire, ca mijloc de a grupa obiectele, și imaginea poetică, mijloc de a întări impresia. Să dau un exemplu: merg pe stradă și văd că omul cu cizme care merge înaintea mea a pierdut un pachet. Îl strig: "Ei, cizmă, ți-ai pierdut pachetul". Este un exemplu de imagine



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

sau trop pur prozaic. Alt exemplu. Mai mulți soldați stau în flanc. Sergentul, văzînd că unul din ei stă prost, îi spune: "Mă, cizmă! Cum stai?" Această imagine este un trop poetic. (În primul caz cizmă era o metonimie; în al doilea, o metaforă. Dar nu această distincție mi se pare esențială). Imaginea poetică este unul din mijloacele de a crea impresia maximă. Ca mijloc, considerată din punct de vedere al rolului său, imaginea este echivalentă cu alte procedee ale limbii poetice; cu paralelismul obișnuit și negativ, cu comparația, repetiția, simetria, hiperbola, în genere cu tot ce numim figură, este echivalentă cu toate aceste mijloace capabile de a întări perceperea obiectului (înțelegîndu-se prin obiecte și cuvintele, și chiar sunetele dintr-o operă literară), dar imaginea poetică nu are decît o asemănare exterioară cu imaginea-fabulă, cu imaginea-idee – vezi Ovseaniko-Kulikovski (*Limba și arta*)<sup>2</sup> exemplul fetei care dă nume un glob rotund "pepenaș". Imaginea poetică este unul din mijloacele limbajului poetic. Imaginea prozaică este un mijloc de abstragere: pepene în loc de glob rotund sau pepene în loc de cap nu înseamnă decît abstragerea unei calități a obiectului și nu se distinge cu nimic de ecuația cap = glob, pepene = glob. Este o gîndire, dar ea nu are nimic de a face cu poezia.

Legea economiei forțelor creatoare face parte din grupul legilor universal recunoscute. Spencer scria: "La baza tuturor regulilor care determină alegerea și folosirea cuvintelor găsim aceeași cerință principală: cruțarea atenției... Călăuzirea minții spre noțiunea dorită pe calea cea mai ușoară este deseori scopul unic și totdeauna scopul principal..." (*Filozofia stilului*). "Dacă sufletul ar deține forțe inepuizabile, i-ar fi, desigur, indiferent cît irosește din acest inepuizabil izvor; numai timpul pe care ar trebui să-l piardă ar avea, cred, importanță. Dar cum forțele lui sînt limitate, trebuie să ne așteptăm ca sufletul să tindă să-și realizeze procesele apercptive în modul cel mai rațional posibil, deci, cu minimum de efort sau, ceea ce înseamnă același lucru, cu maximum de randament" (R. Avenarius). Petrajițki respinge printr-o referire la legea generală a economiei forțelor psihice teoria lui James despre fundamentul fizic al afectului, care se pune de-a curmezișul ideii sale. Principiul economiei forțelor creatoare, atît de seducător mai ales în cercetarea ritmului, a fost acceptat și de Alexandr Veselovski, care a dus mai departe ideea lui Spencer: "Calitatea unui stil constă în capacitatea de a oferi cît mai multe idei în cît mai puține



cuvinte". Andrei Belîi, care în cele mai izbutite pagini ale sale aduce atâtea exemple de ritmuri complexe, cum s-ar zice poticnite, și care a demonstrat (în special pe baza unor exemple din poezia lui Baratînski) complexitatea epitetelor poetice, găsește de asemenea necesar să se refere la legea economiei forțelor, în cartea sa, care reprezintă o încercare eroică de a crea o teorie a artei pornind de la fapte neverificate, luate din cărți învechite, de la o excepțională cunoaștere a procedeelelor creației poetice și de la manualul de fizică pentru licee al lui Kraevski.

Ideile privind economia forțelor ca lege și scop al creației, poate adevărate într-un caz particular al limbii, și anume în limbajul "practic", erau extinse și asupra limbajului poetic, datorită necunoașterii deosebirii dintre legile limbajului practic și cele ale limbajului poetic. Revelarea faptului că în limba japoneză limbajul poetic posedă sunete care nu există în limbajul practic oferă unul din primele indicii efective ale necoincidenței acestor două limbaje. Articolul lui L.P.Iakubinski despre absența disimulării lichidelor în limbajul poetic și despre acceptarea în același limbaj a unor secvențe de sunete asemănătoare greu de pronunțat reprezintă unul din primele indicii concrete capabile să reziste unei critici științifice<sup>3</sup> privind opoziția (pentru moment, referirea cuprinde doar acest caz) dintre legile limbajului poetic și cele ale limbajului practic<sup>4</sup>.

Legile cheltuirii și economiei energiei în limbajul poetic trebuie luate în considerare numai în cadrul legilor specifice acestuia, și nu prin analogie cu limbajul prozaic.

Dacă examinăm legile generale ale percepției, observăm că acțiunile, odată devenite obișnuite, se transformă în automatisme. Astfel toate deprinderile noastre se refugiază în sfera inconștientului și automatismului; cei care-și pot aminti senzația pe care au avut-o când au ținut pentru prima oară condeiul în mână sau când au vorbit pentru prima oară într-o limbă străină și care pot compara această senzație cu cea pe care o încearcă în momentul în care fac același lucru pentru a zecea mia oară, vor fi de acord cu noi. Legile vorbirii noastre prozaice, cu fraza neterminată și cu cuvântul pronunțat pe jumătate, se explică prin procesul de automatizare. Expresia ideală a acestui proces este algebra, unde lucrurile sînt înlocuite prin simboluri. În vorbirea practică rapidă, cuvintele nu sînt pronunțate în întregime; numai primele sunete ale cuvîntului apar în conștiința noastră. Pogodin (*Jazyk kak tvorcestvo*, p.42) citează exemplul unui băiat care gîndea fraza *Les*



*montagnes de la Suisse sont belles* ca o succesiune a literelor: l, m, d, l, s, s, b.

Această proprietate a gândirii i-a sugerat nu numai să urmeze calea algebrei, dar să și aleagă simboluri (adică litere, și anume cele inițiale). În cadrul acestei modalități algebrice de gândire lucrurile sînt considerate după numărul și spațiul lor, nu le vedem, dar le cunoaștem după primele lor trăsături. Lucrul trece pe lîngă noi ca și cum ar fi împachetat, știm că există după locul pe care-l ocupă, dar nu-i vedem decît suprafața. Sub influența unei asemenea percepții, lucrul se estompează, la început ca percepție, ceea ce se oglindește apoi și în reproducerea lui; prin această percepere a cuvîntului prozaic se explică audierea lui incompletă (cf. articolul lui L.P.Iakubinski), de unde și rostirea lui incompletă (de aici provin toate greșelile de rostire). Datorită procesului de algebrizare, de automatizare a obiectului, obținem o economie maximă de forțe perceptive: obiectele sînt reprezentate fie printr-o singură trăsătură a lor, de pildă numărul, fie ca și cum ar fi reproduse potrivit unei formule, fără să apară măcar în conștiința noastră.

“Ștergeam praful în camera mea și, făcîndu-i înconjurul, m-am apropiat de divan, fără să-mi pot aminti dacă-l ștersesem sau nu. Cum aceste mișcări îmi sînt obișnuite și inconștiente, nu puteam și simțeam că era cu neputință să-mi mai pot aminti. Așadar, dacă am șters praful și am uitat, cu alte cuvinte, dacă am acționat inconștient, este exact ca și cum n-aș fi făcut-o. Dacă cineva m-ar fi urmărit în mod conștient, gestul ar putea fi restabilit. Dar dacă nimeni nu l-a văzut sau dacă l-a văzut inconștient, dacă întreaga viață complexă a multor oameni se scurge inconștient, este exact ca și cum această viață n-ar fi existat”<sup>5</sup>.

Așa trece viața, prefăcîndu-se în nimic. Automatizarea înghite lucrurile, hainele, mobilele, nevasta și teama de război.

“Dacă întreaga viață complexă a multor oameni se scurge inconștient, este ca și cum această viață n-ar fi existat”.

Pentru a reda senzația vieții, pentru a simți lucrurile, pentru a face ca piatra să fie piatră există ceea ce se numește arta. Scopul artei este de a produce o senzație a lucrului, senzația care trebuie să fie o vedere, și nu doar o recunoaștere. Procedul artistic este un procedeu al “insolitării” [*ostranenie*], lucrurilor, un procedeu care face ca forma să devină mai complicată, care sporește dificultatea și durata percepției, fiindcă procesul perceperii în artă are un scop în sine și trebuie să fie prelungit: *arta este un mijloc de a depăși “facerea” lucrului, iar ceea ce s-a făcut nu are importanță pentru artă.*



Viața unei opere poetice (artistice) se desfășoară de la percepția vizuală la recunoaștere, de la poezie la proză, de la concret la general, de la Don Quijote, scolast și gentilom sărac, suportînd semiconștient umilința la curtea ducelui, pînă la Don Quijote al lui Turgheniev, imagine vastă dar lipsită de sens, de la Carol ce Mare la cuvîntul "korol"\* , pe măsură ce operele și artele dispar, ele cuprind domenii din ce în ce mai vaste: fabula este mai simbolică decît poemul, proverbul mai simbolic decît fabula. De aceea teoria lui Potebnea, aplicată la analiza fabulei, domeniu pe care l-a studiat exhaustiv din punctul său de vedere, a prezentat cele mai puține semne de contradicție internă. Dar cum teoria nu s-a potrivit în cazul operelor artistice "substanțiale", cartea lui Potebnea a rămas neterminată. După cum se știe, *Notele asupra teoriei literaturii* au fost editate în 1905, la treisprezece ani după moartea autorului.

În această carte, numai partea referitoare la fabulă a fost elaborată de către Potebnea în întregime<sup>6</sup>.

Obiectele percepute de mai multe ori încep a fi percepute prin recunoaștere: știm că obiectul se găsește înaintea noastră, dar nu-l mai vedem<sup>7</sup>. De aceea nu putem să mai spunem nimic despre el. În artă, eliberarea obiectului de automatismul perceptiv se stabilește prin diferite mijloace; în acest articol aș vrea să atrag atenția asupra unuia din acele mijloace de care se folosea aproape mereu L.Tolstoi, scriitorul care, cel puțin pentru Merejkovski, pare să prezinte obiectele așa cum le vede el pînă în cele mai mici detalii, fără să le deformeze.

Procedeul insolitării la L.Tolstoi constă în aceea că el nu denumesc obiectul cu numele său, ci îl descrie, ca și cum l-ar vedea pentru prima oară, redă fiecare întîmplare, ca și cum s-ar petrece pentru dată; iar în descrierea obiectului nu folosește numirile date în general părților acestuia, ci apelează la denumirile părților corespunzătoare ale altor obiecte. Să luăm un exemplu. În articolul *E rușine*, L.N.Tolstoi însolitează astfel noțiunea de biciuire: "...oamenii care au încălcat legea sînt despuiați, trîniți la pămînt și bătuți cu nuiielele peste fund", iar cîteva rînduri mai jos: "biciuiți peste fesele goale". Fragmentul este însoțit de o remarcă: "Și pentru ce să recurgi tocmai la 'acest mijloc prostesc și barbar de a pricinui durere, și nu la un altul; de pildă, să fie înțepați cu ace în umăr sau într-o altă parte a corpului, să li se strîngă mîinile

\* Cuvîntul korol' (rege) în l.rusă vine de la Carol cel Mare (Karolus).



sau picioarele într-o menghină, sau altceva cam de același fel". Ne cerem iertare pentru acest exemplu apăsător, dar care prezintă un procedeu tipic pentru Tolstoi de a se adresa conștiinței. Biciuirea obișnuită este insolită atît prin descrierea sa, cît și prin propunerea de a i se schimba forma, fără a-i schimba esența. [...]

Tolstoi a descris cu ajutorul acestui procedeu toate bătăliile din *Război și pace*. Toate faptele sînt prezentate drept insolite. Fiind foarte lungi, nu vom cita descrierile: ar trebui să copiem o parte însemnată din acest roman în patru volume. La fel descrie romancierul saloanele și teatrul.

"Pe scenă era, la mijloc, un podium de scînduri, de o parte și de alta cartoane colorate înfățișînd copaci și, în fund, o pînză întinsă pe șasiu de lemn. În mijlocul scenei ședea un grup de fete cu bluze roșii și fuste albe. Una din ele, foarte grasă, cu rochie albă de mătase, sta mai la o parte, pe o bancă joasă, avînd drept spătar un carton verde. Cîntau ceva, toate. Cînd își sfîrșiră cîntecul, fata în alb se apropie de cușca sufleurului, iar un bărbat cu pantaloni de mătase întinși pe pulpele-i voinice, cu pană la pălărie, veni spre ea și începu să cînte și să dea din mîini.

Bărbatul cu pantalonii strîmți cînta singur, și după el cîntă și ea. Pe urmă amîndoi tăcură, orchestra continua să cînte, iar bărbatul începu să mîngîie cu degetele mîinile fetei în rochie albă, așteptînd, cum se vedea cît de colo, momentul în care să-și înceapă iarăși duetul, și toată lumea din sală începu să aplaude și să aclame, iar bărbatul și femeia de pe scenă, care înfățișau o pereche de îndrăgostiți, se înclină, zîmbind și desfăcîndu-și brațele.

În actul al doilea erau niște tablouri care închipuiau monumente, și mai era o gaură în pînza din fund, închipuind luna; abajururile de la lampă fură ridicate și începură tromboanele și contrabasurile pe un ton jos, pe cînd din dreapta și din stînga apăru o mulțime de oameni, învăluți în mantii negre. Oamenii aceștia începură să dea din mîini; și în mîini parcă aveau ceva ca niște pumnale; pe urmă mai veniră în fugă și alți oameni și se apucară s-o tîrască spre culise pe fata care în primul act fusese îmbrăcată în alb și care acum avea o rochie albastru-deschis. Nu scoaseră fata dintr-o dată din scenă, ci abia după ce cîntară îndelung cu ea împreună și, în sfîrșit, după asta o luară pe sus și de dincolo de culise se auziră trei bătăi într-un obiect de metal, ceea ce-i făcu pe toți să ingenuche pentru o rugăciune, pe care o cîntară. Toate



aceste isprăvi fură, în mai multe rînduri, întrerupte de strigătele entuziaste ale spectatorilor”.

Aceeași tehnică este folosită pentru actul al treilea: “...Dar, dintr-o dată se stîrni o furtună; în orchestră se auziră game cromatice și acorduri de septimă micșorată și toți o rupseră la fugă, tîrîndu-l din nou pe unul din ei între culise. Cortina căzu”.

În actul al patrulea: “...Era și un diavol, care cînta dînd mereu din mîini, pînă în clipa în care scîndurile de sub el fură trase și se prăvăli dedesubtul scenei”.

Tot în același fel descrie Tolstoi orașul și tribunalul în *Învierea*. În același fel descrie căsătoria în *Sonata Kreutzer*: “De ce trebuie oamenii să doarmă împreună, dacă există între ei o afinitate spirituală?” Tolstoi n-a folosit procedeul insolitării numai pentru a scoate în evidență un lucru pe care îl apreciază negativ: “Pierre se ridică de lîngă noii săi tovarăși și porni printre focuri, apropiindu-se de partea cealaltă a drumului, acolo unde, cum i se spusese, erau prizonierii soldați. Avea chef să stea de vorbă cu ei. În drum, santinela franceză îl opri și-i ordonă să se întoarcă.

Pierre se întoarce, dar nu la loc, nu la tovarășii săi, ci se îndreaptă spre o căruță deshămată, unde nu era nimeni. Se așeză pe pămîntul rece, cu picioarele sub el, cu capul în piept, lîngă roata căruței și rămase multă vreme nemișcat, pe gînduri. Trecu așa mai bine de un ceas. Nimeni nu-l stingherea. Deodată izbucni în hohote de rîs; rîsul lui gros și plin de bunătate era atît de puternic, încît din toate părțile oamenii se uitară mirați spre locul de unde venea acest rîs ciudat, de unul singur.

— Ha, ha, ha ! rîdea Pierre, și începu să vorbească singur cu glas tare: Soldatul nu m-a lăsat să trec. M-au prins, m-au închis. Să mă țină prizonier pe mine. Pe mine, adică ? Pe mine ? Pe mine — sufletul meu nemuritor ! Ha, ha, ha !... Ha, ha, ha !... rîse el pînă-i dădură lacrimile...

Pierre se uită la cer, la adîncurile pline de sclipirile stelelor călătore. “Și toate acestea sînt ale mele, toate acestea sînt în mine, toate acestea sînt eu ! își zice Pierre. Și pe acest tot l-au prins ei și l-au închis într-o baracă împrejmuită cu scînduri!” Zîmbi și se duse să se culce lîngă tovarășii lui”.

Toți cei care-l cunosc bine pe Tolstoi pot găsi la el sute de asemenea exemple. Modalitatea de a vedea lucrurile în afara contextului lor l-a determinat pe scriitor să aplice, în ultimele sale opere, metoda insoli-



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

tării la descrierea dogmelor și a ritualurilor, substituind termenii religioși curenți prin cuvinte folosite în vorbirea de toate zilele; rezultatul a fost straniu, monstruos, pe mulți i-a durut, mulți l-au considerat în mod sincer drept blasfemie. Era de fapt același procedeu cu ajutorul căruia Tolstoi a perceput și a redat lumea înconjurătoare. Percepțiile lui Tolstoi i-au zdruncinat credința, atingându-se de anumite lucruri pe care multă vreme nu dorise să le atingă.

Procedeul insolitării nu-i aparține doar lui Tolstoi. Numai din considerente pur practice m-am sprijinit pe exemple luate de la el, opera lui fiind cunoscută de toți.

După ce am lămurit caracterul acestui procedeu, să încercăm să determinăm cu aproximație limitele aplicării lui. Personal, consider că întâlnim insolitarea aproape oriunde există imaginea.

Cu alte cuvinte, diferența dintre punctul nostru de vedere și punctul de vedere al lui Potebnea poate fi formulat astfel: imaginea nu este un subiect constant pentru predicate variabile. Scopul imaginii nu este de a apropia semnificația ei de înțelegerea noastră, ci de a crea o percepere aparte a obiectului, de a crea "vederea" lui și nu simpla sa "recunoaștere". [...]

Examinând limbajul poetic atât din punctul de vedere al constituenților fonetici și lexicali cât și al așezării cuvintelor și al construcțiilor semantice formate cu aceste cuvinte, ne dăm seama de faptul că de fiecare dată artisticul se relevă prin aceleași elemente distinctive: este creat în mod conștient pentru a elibera perceperea de automatism; în cadrul artisticului viziunea lucrului constituie scopul creatorului, artisticul fiind plăsmuit "artificial", în așa fel încât percepția să se oprească asupra lui și să ajungă la cel mai înalt grad posibil de intensitate și durată, iar lucrul este perceput nu în spațialitatea lui, ci, ca să spunem așa, în continuitate. "Limbajul poetic" satisface aceste condiții. După Aristotel limbajul poetic trebuie să fie neobișnuit, ca o limbă străină; în practică, este adesea chiar o limbă străină: sumeriana la asirieni, latina în Europa medievală, arabismele la persani, bulgara veche ca bază a limbii ruse literare, sau o limbă solemnă, cum este limba cîntecelor populare, apropiate de limba literară. Așa se explică și existența arhaismelor atât de răspândite în limbajul poetic, formulările complicate din "dolce stil nuovo" (sec. XII), limba lui



## V. ŠKLOVSKI

Arnaut Daniel cu stilul ei obscur și formele sale "dure" / *harte* – în limba germană în original / , forme care presupun un efort de pronunțare (cf. Friedrich Diez, *Leben und Werk der Troubadours*, p.213). L.Iakubinski a demonstrat în studiul său legea pronunțării dificile din fonetica limbajului poetic în cazul particular al unei repetiții de sunete identice. Astfel, limba poeziei este o limbă retardată, avînd un grad sporit de complexitate. În anumite cazuri particulare, limba poeziei se apropie de limba prozei, fără a contrazice legea dificultății.

Tatiana-i sora... cu-așa nume,  
Pornindu-l, cu de-a sila, noi  
Sfințim acest roman anume  
Și gingașele sale foi\*,

scria Pușkin. Pentru contemporanii lui Pușkin limbajul poetic tradițional era reprezentat de stilul elevat al lui Derjavin, în timp ce stilul lui Pușkin, cu caracterul său de trivialitate (pentru vremea aceea) apare surprinzător de complex. Să ne amintim de indignarea contemporanilor săi în fața expresiilor grosolane pe care le întrebuița. De fapt, Pușkin folosea limbajul popular ca un procedeu menit să rețină atenția, așa cum contemporanii săi, vorbînd în general în franțuzește, foloseau cuvinte rusești (cf. exemplele la Tolstoi, *Război și pace*).

În zilele noastre asistăm la un fenomen și mai caracteristic. Limba literară rusă, care prin originea sa este în Rusia o limbă străină, a pătruns în așa măsură în masa poporului, încît a ridicat pînă la nivelul său multe elemente dialectale, în schimb literatura începe să-și arate preferința pentru dialecte (Remizov, Kliuev, Esenin și alții, atît de diferiți ca talent, dar folosind cu toții o limbă voit provincială), și pentru barbarisme (ceea ce a făcut posibilă apariția școlii lui Severiainin). Maxim Gorki trece în zilele noastre de la limba literară la un "dialect" literar de tipul celui folosit de Leskov. Astfel vorbirea populară și limba literară și-au schimbat locul (Viaceslav Ivanov și mulți alții). În sfîrșit, a ieșit la iveală o tendință puternică, năzuind să creeze un limbaj specific poetic: în fruntea acestei școli se găsește, după cum se știe, Velimir Hlebnikov. Astfel ajungem să definim poezia ca o

---

\* În românește de George Lesnea. Din volumul A.S.Pușkin, *Evgheni Oneghin*, E.S.P.L.A. – Cartea Rusă, 1959, p.46 (L.C.).



vorbire retardată, întortocheată. Limbajul poetic este un *limbaj-construcție*, în schimb proza rămîne o vorbire obișnuită: economică, ușoară, corectă (*Dea prosae* este zeița nașterii ușoare, cea care se îngrijește de poziția "normală" a copilului). Voi adînci în studiul meu despre construcția subiectului acest fenomen al retardării, al frînării, ca lege generală în artă.

Oamenii care pretind că noțiunea economiei de forțe este un element prezent și chiar determinant în limbajul poetic par, la prima vedere, a se găsi pe o poziție deosebit de sigură cu privire la ritm. Interpretarea dată de Spencer rolului ritmului pare a fi de necontestat: "Loviturile care se succed în mod neregulat ne determină să ținem mușchii într-o încordare excesivă, adesea inutilă, pentru că nu putem prevedea repetarea loviturii; cînd loviturile se succed la intervale regulate, ne economisim forțele". Această observație, convingătoare la prima vedere, păcătuiește prin greșeala obișnuită de a confunda legile limbajului poetic cu cele ale limbajului prozei. În lucrarea sa *Filozofia stilului*, Spencer nu face nici o distincție între poezie și proză, deși am fi îndreptățiți să presupunem că există două feluri de ritm. Ritmul prozaic, ritmul unui cîntec de muncă, al dubinușkăi\* înlocuiește, pe de o parte, porunca "Hei, rup!", pe de altă parte el ușurează munca, transformînd-o într-un automatism. În adevăr, este mai ușor să mergi în ritm cu muzica decît fără ea; este, de asemenea, mai ușor să mergi în ritmul unei conversații animate, fiindcă în acest caz acțiunea mersului scapă conștiinței noastre. Astfel ritmul prozaic este important ca factor *automatizant*. În schimb ritmul poeziei este de altă factură. În artă există un anumit "stil", dar nu există o singură coloană de templu grecesc care să respecte cu exactitate stilul, iar ritmul artistic este de fapt un ritm prozaic încălcat; au existat tentative de a sistematiza aceste încălcări. A ajunge la o asemenea sistematizare este tocmai actuala îndatorire a teoriei ritmului. Se poate întîmpla ca această încercare să fie fără succes, de vreme ce nu este vorba numai de a surprinde elementele de complicare a ritmului, ci și de încălcarea ritmului într-o manieră ce nu poate fi prevăzută; dacă această încălcare devine un canon, ea își pierde forța de procedeu care complică. Pentru moment, însă, nu intenționez să adîncesc mai mult problemele ritmului, întrucît le voi consacra o lucrare aparte.

\* *Dubinușka* – cîntecul edecarilor de pe Volga. (L.C.)



V. ŞKLOVSKI

NOTE

1. Harkov, 1905.
2. D.S.Ovseaniko-Kulikovski, *Iazîk i iskusstvo*, 1886.
3. L.Iakubinski, *O zvukah stihotvornogo jazîka*, în "Sborniki po teorii poeticeskogo jazîka", I, ed.cit., p.38.
4. *Idem*, *Skoplenie odinakovîh plavnîh v prakticeskom i poeticeskom iazîkah* în "Sborniki po teorii poeticeskogo iazîka", II, ed.cit., pp.13-21.
5. Însemnare din jurnalul lui Lev Tolstoi, 28 februarie 1897, Nikolskoe, "Letopis", decembrie 1915, p.354.
6. A.Potebnea, *Iz lekţii po teorii slovenosti. Basnia. Posloviţa. Pogovorka*, Harkov, 1914.
7. V.Şklovski, *Voskreşenie slova*, Petersburg, 1914.

În româneşte de Margareta Nasta (În vol. *Poetică şi stilistică. Orientări moderne*, Editura Univers, Bucureşti, 1972, pp.157-171).



## I.N. TÎNIA NOV

(1894-1943)

**I**URII Nikolaevici Tînianov s-a născut într-o familie de medici, în 1894, în gubernia Vitebsk. A terminat Facultatea de istorie-filologie a Universității din Petrograd în anul 1918. În perioada 1920-1931 predă cursul de istorie a literaturii ruse la Institutul de istoria artei din același oraș. Între anii 1918-1921 lucrează și ca traducător la Komintern\*. În anul 1921 îi apare prima carte, *Gogol și Dostoievski. Teoria parodiei (Dostoievski i Gogol'. K teorii parodii)*. Această lucrare formulează unul din principiile de bază ale școlii formale ruse: literatura este un proces continuu a cărui dinamică este dominată de legea "automatizării percepției", iar evoluția literară este luptă și schimb de canoane, pe de o parte, canonizare de forme, pe de altă parte.

Lucrarea din 1924 *Despre faptul literar (O literaturnom fakte)* definește textul literar ca spațiu al interacțiunii dintre factorul constructiv și a celui material. În funcție de diversele modalități de manifestare a acestei interacțiuni se conturează, după Tînianov, genul literar și evoluția literară. În continuarea acestor preocupări se înscriu articolele *Arhaistii și Pușkin (Arhaisti i Pușkin)* și *Pușkin și Tiutcev*, din 1926, care, în 1929, vor intra în cartea *Arhaisti și novatori (Arhaisti i novatori)*. Între multele sugestii teoretice pe care le cuprinde această carte, reține atenția ideea că formele literare își schimbă semnificația în timp, că ideologia modifică forma.

În afară de problemele privind istoria formelor și a orientărilor literare, pe Tînianov îl preocupă chestiunile de teorie literară. Îl interesează îndeosebi teoria limbajului poetic în contextul stabilirii diferențelor dintre limbajul versificat și limbajul prozei.

---

\* *Komintern* – abreviere de la Kommunisticeskii internațional (Internaționala Comunistă). Denumire a organizației și a organului Comitetului Executiv al Internaționalei care apare în limbile rusă, engleză, franceză, germană, spaniolă, chineză, între anii 1913-1942. (L.C.)



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

Lucrarea *Problema limbajului versificat* (*Problema stihotvornogo iazika*) din 1924 lămurește noțiuni ca "versuri" și "proză", stabilind că însăși modalitatea de structurare a discursului în formele amintite este hotărâtoare pentru semnificația cuvîntului. De aici, definirea limbajului prozei și limbajului poeziei ca fenomene aparținînd aceleiași serii – limbajul poetic. Specificul limbajului poetic va fi analizat de Tînianov și prin compararea lui cu limbajul cinematografic: *Principiile cinematografei* (*Ob osnovah kino*) și *Poetica filmului* (*Poetika kino*), 1927.

În deceniul al treilea, Tînianov scrie biografiile a doi scriitori contemporani cu Pușkin, care împreună cu biografia lui Pușkin, vor forma trilogia: *Kiuhlea*\* (1925), *Moartea lui Vazir-Muhtara* (*Smert' Vazir-Muhtara*)\*\* (1927-1928), *Pușkin* (1935-1943), ultima parte a trilogiei rămasă neterminată. Cele trei biografii sînt romane biografice care, împreună, erau menite a realiza tabloul sumbru al vieții în Rusia primului sfert de veac XIX și de a vorbi despre tragedia a trei destine de creatori care au trebuit să se confrunte cu perioada amintită.

Tînianov este și autorul unor povestiri și nuvele în care fantasticul, ironia și realismul anatomic realizează atmosfere și personaje stranii: *Sublocotenentul Kije* (*Podporucik Kije*, 1928), *Figura de ceară* (*Voskovaia persona*, 1931), *Minorul Vitușînikov* (*Maloletnii Vitușînikov*, 1933). Ca și Șklovski, I. Tînianov scrie scenarii pentru filme, între care scenariul la filmul *Mantaua*, 1926.

În deceniul al treilea, Tînianov contribuie substanțial la apariția seriei " Biblioteca poetului " (" Biblioteka poeta"), traduce din poezia universală, semnînd o excelentă versiune a poeziei lui Heine în limba rusă.

Activitatea de scriitor și teoretician literar a lui Tînianov este apreciată în Rusia și în Occident. Lucrările lui sînt traduse frecvent, iar contribuția lui la conturarea individualității școlii formale în poezia și teoria literară este considerată egală cu aceea a lui Șklovski.

Între altele, Tînianov a reușit să sistematizeze și să formuleze în mod fericit căutările metodologice și teoretice ale Opoiazului în termeni și expresii care s-au impus în știința literară: " literaritate", " serie literară", " funcție combinatorie", " funcție constructivă", " nivele ale literarității", " clasă ierarhică". În lucrările lui s-a avansat posibilitatea și necesitatea îmbinării analizei structurale cu perspectiva istorică, a înscrierii textului literar în textul larg al culturii.

Lucrări traduse în limba română: un fragment din cartea *Problema limbajului versificat* sub titlul *Noțiunea de construcție* (în cartea *Poetică și stilistică. Orientări moderne*), romanul *Moartea ambasadorului Griboedov* (versiunea romanului *Smert' Vazir-Muhtara*), București, 1973, *Dizgrațiatul* (*Kiuhlea*), Buc. 1965, *Sublocotenentul invizibil și alte nuvele istorice*, București, 1969; *Dostoievski și Gogol, Noțiunea de construcție, Ritmul ca factor arhitectonic al versului, Înțelesul cuvîntului în vers, Despre evoluția literară, Faptul literar. În Ce este literatura?*, Școala formală rusă, "Univers" București, 1983.

\* Wilhelm Küchelbeker, coleg de liceu cu Pușkin, participant la răscoala decembristă din 1825.

\*\* Vazir-Muhtara-Alexandr Griboedov, autorul comediei *Prea multă minte strică*, ambasador al Rusiei în Iran,



PROBLEMA LIMBAJULUI VERSIFICAT

Cuvîntul nu are un sens bine definit. El este ca un cameleon care își schimbă nu numai nuanțele, dar și culorile.

Abstracțiunea "cuvînt" este un recipient care poate avea conținuturi diferite în funcție de structura lexicală în care se include cuvîntul și de funcțiile pe care le realizează fiecare element al limbajului. Cuvîntul ne apare ca o secțiune transversală prin aceste formațiuni lexicale și funcționale.

În mod curent, termenii se folosesc în perechi: sens "uzual" și "ocazional" – la Pauly, "sens" și "image" – la Potebnea. Această situație este o consecință a dualității: cuvîntul în propoziție și cuvîntul în afara propoziției. [...]

Nu există cuvînt în afara propoziției. Cuvîntul separat nu se află în condiția extra-enunțului. Condiția lui este doar diferită de aceea a cuvîntului inclus enunțului. Cînd pronunțăm un cuvînt "de dicționar" nu avem "cuvîntul în general", cuvîntul pur lexical, ci cuvîntul aflat în condiții noi, comparativ cu condițiile pe care le propune contextul. Iată de ce experimentele semantice cu "cuvintele", pronunțarea unor cuvinte separate cu scopul de a sugera ascultătorului șiruri asociative sînt experimente cu un material inexistent ale căror rezultate nu pot fi considerate concludente.

Dualismul terminologic semnalat mai sus trebuie să fie folosit altfel. Analizînd seria de ocurențe ale cuvîntului în vorbire, constatăm fenomenul unității categoriei lexicale. [...]

Dualism poate fi considerată diviziunea principală a mărcilor sensului în două mari clase: marca principală și mărcile secundare.

Vom observa în preliminar: noțiunea de marcă principală nu coincide cu noțiunea de substanță a cuvîntului, după cum noțiunea de marcă secundară nu este identică cu noțiunea de formă a cuvîntului. În marca principală a cuvîntului se mișcă liber atît caracteristica de substanță cît și cea formală. [...]

Chestiunea este că expresivitatea limbii poate fi creată și dincolo de sensul cuvîntului: cuvintele pot fi importante în ciuda sensului lor, ca elemente ale vorbirii avînd o altă funcție expresivă. De exemplu, intonației puternic emfatice i se pot supune o serie de cuvinte neutre din punctul de vedere al sensului, dar avînd funcții secundare ale "memoriei" în șirul intonațional (vezi intonația injuriei aplicată unor



cuvinte neutre). Un fenomen particular, în acest sens, este coloratura intens emfatică a cuvintelor secundare și ajutătoare, care domină marca principală a semnificației lor. În locul sensului de bază ies în prim plan mărcile aleatorii ale sensului.

În acest caz, devine foarte importantă nuanța lexicală a cuvîntului ca marcă secundară constantă a sensului. Cu cît este mai intensă caracteristica lexicală a cuvîntului, cu atît sînt mai mari șansele ca atunci cînd sensul principal este eclipsat să se formeze cîmpul iradiant al nuanței lexicale. Specifică pentru această situație este folosirea cuvintelor de ocară cu sens apreciativ. Aceste cuvinte au funcția de a completa intonația emfatică cu material al vorbirii; marca de bază a sensului cuvintelor se opacizează rămînînd ca verigă de legătură nuanța lexicală, apartenența cuvîntului la seria cunoscută. Sensul unei asemenea folosiri a cuvîntului cu o nuanță lexicală opusă nuanței intonaționale constă tocmai în sesizarea acestei necoincidențe. [...]

Prin urmare, o mare importanță pentru studiul problemei mărcilor variabile care apar în cuvînt o are culoarea lexicală a cuvîntului. Cînd este eclipsat sensul (mai ales marca de bază a sensului), în cuvînt se manifestă mai puternic coloratura lui generală, creată de apartenența cuvîntului la un mediu lingvistic sau altul.

Fiecare cuvînt poartă coloratura mediului în care se folosește cu precădere. Deosebiriile dintre un mediu lingvistic și altul depind de diferențele de condiții și funcții ale actului vorbirii. Fiecare activitate și stare își are condițiile și scopurile ei, și, în funcție de ele, un cuvînt sau altul referă mai mult sau mai puțin acest mediu, fiind asimilat de acesta.

Este cu atît mai evidentă marca dată de caracterul acelei activități sau acelui mediu care pentru prima dată a creat cuvîntul sau l-a transformat. În acest caz, nuanța lexicală este percepută doar în afara activității și mediului pentru care ea este caracteristică. În sens strict, fiecare cuvînt își are caracteristica sa lexicală (creată de epocă, nație, mediu), dar numai dincolo de această epocă sau nație este percepută specificitatea sa lexicală. În situația dată, nuanța lexicală este un delict. [...]

Orice mediu lingvistic posedă o forță asimilativă care face ca orice cuvînt să aibă anumite funcții cărora le conferă tonalitatea acțiunii. Specificitatea funcțiilor limbii în literatură, de pildă, este determinată pentru selecția lexicală. Fiecare cuvînt care intră în spațiul literaturii este asimilat de aceasta, dar pentru ca un cuvînt să intre în vers,



caracteristica lexicală a cuvîntului trebuie să fie concepută constructiv în planul literaturii. [...]

Apelul la tradiție este esențial, dar nu suficient. Lexicul poetic se creează nu numai prin continuarea unei tradiții lexicale cunoscute, dar și pe calea confruntării ei cu sine (lexicul lui Nekrasov, Maiakovski). "Limba literară" evoluează, iar această evoluție nu poate fi înțeleasă ca dezvoltare uniformă a tradiției, ci, mai degrabă, ca deplasări colosale ale tradițiilor (în care un rol, deloc neglijabil, îl are resuscitarea parțială a straturilor vechi). [...]

Cuvintele nu se aleg doar, ele se creează din nou. [...]

Șirul ritmic al versului prezintă un întreg sistem de factori care influențează, fiecare în felul lui, mărcile principale și secundare ale sensului și determină apariția mărcilor variabile.

Primul factor este unitatea șirului. Între factorii care condiționează evidența unității amintim și independența mai mare sau mai mică a șirului. Cum este ușor de observat, șirurile scurte, metric uniforme, sînt mai puțin independente, mai legate unele de altele – și ritmic și sintactic – în comparație cu șirurile lungi și metric neuniforme, cărora le aplicăm noțiunea de secvență a șirului, noțiune care a dobîndit independență și care, într-un fel, se transformă ea însăși în șir. Această relativizare a independenței metrice a șirurilor provoacă și o percepere mai nesigură a granițelor lor, lucru ce trebuie avut în vedere cînd le analizăm.

Fiecare șir își scoate în evidență își, subliniază limita. Mai puțin marcate, dar totuși marcate, sînt pauzele din interiorul șirului: sfîrșitul perioadelor etc.

Următorul exemplu ne poate arăta cît este de marcat momentul pauzei în vers:

- 1 Kogda zari rumeanîi polusvet
- 2 V okno tiur'mî proșceal'nîi svoi privet
- 3 Mne, umiraia, posîlaet,
- 4 I, operșis' na zvucinoe ruj'io,
- 5 Naș ceasovoi, pro staroe jît'io,
- 6 Mecitaia, stoia zasîpaet...

\* Cînd roșu-amurgul face-aici popas/ Și printre gratii tristul bun rămas/ Mi-l flutură, pierînd apoi de-odată, / Și cînd străjerul nostr-a adormit/ Pe arma lui cu rece zăngănit, / Visînd la viața-i veche, de-altădată, ... (M.I. Lermontov, *Vecinul*, în româ-



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

Aici forța pauzei din penultimul vers (5) este sporită de structura strofică a poeziei; cel de al patrulea vers, similar metric și rimînd cu versul al cincilea, influențează asupra diviziunii celui din urmă. Iar diviziunea este în așa măsură marcată, încît aproape că rupem penultimul vers de ultimul cu care este legat sintactic. (Conștiința existenței pauzei este susținută și de similitudinea formală a cuvintelor alăturate din versul (6) (mecitaia-stoia), care sînt greu separabile). Orice am face, condițiile secvențării sînt o realitate obligatorie a versului; am spus deja că nerespectarea acestei realități atrage după sine destrămarea versului. [...]

Caracterul închis al șirului și valoarea semantică deosebită a secvențelor se poate constata în următorul exemplu:

Gleadi; eşcio țela za nami  
Ta saklia, gde tomu nazad,  
Polveka, jadrîmi glazami  
Lovil ia serdțu milîi vzgliad.\*

Nu este greu de constatat că aici sintaxa (și lexicul, chiar) se orientează intenționat spre sintaxa prozei, făcînd, parcă, abstracție de secvențele ritmice (de fapt, le subliniază, confirmînd prin aceasta caracteristica principală a versului).

Vom încerca să transcriem strofa în proză și, uitînd pentru moment de versuri, să o reprezentăm în felul următor:

Gleadi: eşcio țela za nami ta saklia, gde tomu nazad, polvka, jadrîmi glazami lovil ia serdțu milîi vzgliad. (Îmi permit să elimin un cuvînt din ultimul vers; acest fapt deformează versul și desface și mai mult legătura ritmică dintre șiruri).

În aceste rînduri în proză se detașează ușor cuvintele cu pondere sintactico-semantică mai mare; acestea sînt atît părțile principale de propoziție, cît și cuvintele care încheie unitățile sintactice. Iată care sînt momentele intenționale intens marcate:

Gleadi: ta saklia: polveka: lovil ia: vzgliad.

Să facem analiza cuvintelor:

---

nește de Virgil Teodorescu).

\* Te uită: în spatele nostru/ Stă încă neatinsă/ Coliba unde acum o jumătate de veac/  
Cu ochi plini de dorință/ Căutam privirea dragă inimii mele.



1) Primul şir ritmic:

Gleadi: eşcio țela za nami.

Ca unitate sintactică el nu este închis, lucru pus în evidență de atracția sporită a acestui şir ritmic spre următorul şir ritmic, ceea ce, de altfel, nu-i afectează unitatea și compactitatea. Unificarea grupului: "eşcio țela za nami ta saklia" se produce prin succesiunea componentelor, succesiune în care iese în prim plan "za nami" de la sfârșitul şirului ritmic; funcția secundară a cuvintelor "za nami" corespunde poziției lor intens accentuate, motiv pentru care ele vor fi percepute ca insolitări: cuvintele se desprind, parcă, se izolează, și, odată cu aceasta, se insolitează și imaginile legate de ele.

Expresia "za nami" își intensifică astfel sensul secund care, la coliziunea şirului analizat cu şirul următor, trece spre acesta din urmă sub formă de nuanță. Ruptura produsă în linia intonațională și condiționată de vers atrage după sine ecourile ocazionale ce vin spre sensurile cuvintelor din vers dinspre dublul lor din proză.

2) Al doilea şir ritmic:

Ta saklia, gde tomu nazad

accentuează grupul semantic "tomu nazad" astfel încât, sub influența sensului spațial din primul şir în cuvântul "nazad", pălește oarecum sensul temporal și iese în evidență marca lui principală. În felul acesta, în locul sensului temporal al expresiei "tomu nazad" se accentuează sensul ei spațial; determinarea nuanței spațiale prin cuvântul "tomu" conferă acestei nuanțe semantice inconstanță și variabilitate.

Accentuarea semantică a limitei şirului poate fi folosită uneori pentru revigorarea unei metafore uzate, întrucât vitalitatea metaforei depinde, cum s-a văzut, de prezența mărcii principale, accentuate la sfârșitul şirului. (...) Unitatea şirului ritmic se manifestă nu numai în insolitarea de cuvinte și grupuri de cuvinte, ci și în semnificația sporită a secvențelor. Astfel, dacă un vers este format dintr-un singur cuvânt, atunci, în virtutea faptului că un cuvânt = vers și că acest cuvânt stă la sfârșitul versului, crește forța expresivă a cuvântului și cuvântul se insolitează, favorizând resuscitarea mărcilor lui principale.

Să vedem textul lui Maiakovski "Cer":

Ogleadivaius',  
Eta vot  
Zalizannaia glad'  
Eto i est' hvalennoe nebo?



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

Posmotrim, posmotrim,  
Iskrilo,  
Sverkalo,  
Blestelo  
I  
Șoroh șol  
Oblako  
Ili  
Bestelî\*

Ceea ce ne pare clar în exemplele cu șiruri versificate monomembre nu mai este atât de limpede în alte exemple (aici nemaifiind valabil principiul egalității dintre cuvânt și șir). Totuși se poate observa această acțiune a secvențelor asupra versurilor și în interiorul versurilor obișnuite.

Există în limbă cuvinte ce pot înlocui expresii întregi în care ele sînt părți principale (de obicei, membrii cei mai accentuați ai grupului). Înlocuirea aceasta, bazată pe legătura strînsă dintre cuvinte, poate provoca pierderea completă a mărcii principale a sensului; pierzînd această marcă, cuvîntul dobîndește semnificația grupului. [...]

Fără îndoială că acest proces este de durată. Începutul lui este folosirea unui membru al expresiei cu sensul întregii expresii, dar păstrînd parțial marca de bază a sensului propriu. Avem fraza: "Baron poblednel i zasverkal na nego" (Baronul păli și-l fulgeră cu privirea). Deși nu putem vorbi aici de substituție de sens, constatăm o "construcție asociativă" datorată pălirii ușoare a mărcii de bază a sensului în verbul "sverkat" (a fulgera). Să considerăm acum fraza: "Baron vskipel" (Baronul se aprinse) sau: "Baron kipel i gorel" (Baronul fierbea și ardea de mînie). Marca de bază a sensului va fi aproape tot atât de palidă ca și în fraza "Baron rval i metal" (Baronul rupse și aruncă). Dacă vom spune: "Baron i kipel, i gorel, i sverkal" (Baronul fierbea, ardea și fulgera cu privirea), mărcile de bază ale sensurilor nu se vor intensifica, pentru că sîntem în prezența unei intonații create de recurența conjuncției copulative "i" (și) datorită căreia mărcile de bază ale părților omogene de propoziție se atenuează (linia intonativă

\* Mă uit, / Această / Întindere linsă / Acesta să fie laudatul cer? / Să vedem, să vedem, / Iată un fulger / Un licăr / Lumină / Și / Șoaptă / Un nor / Sau / Cineva fără trup.



are un caracter monoton lucru ce generează nuanța unei recurențe potențiale care transcede membrii amintiți; prin aceasta se subliniază omogenitatea care, la rîndul ei, atenuează mărcile individuale de bază ale sensurilor în membrii omogeni).

Să luăm acum versurile lui Jukovski:

I Smal' gol' mskii baron // porajon, razdrajon,  
I kipel, i gorel, i sverkal/.\*

Avem aici un vers trimembru de baladă; cea de a II-a parte a primului vers se divide, la rîndul ei, în două secvențe, iar cea de a III-a, în trei. Se obțin diviziunile interioare:

I kipel      i gorel      i sverkal

Aceste diviziuni sînt impuse de intonația versului care șterge nuanța recurenței potențiale.

Întrucît asocierea membrilor propoziției se face succesiv, ca urmare a diviziunii metrice, iar fiecare din acești membri are semnificația întregii unități ritmice, se produce o intensificare progresiv ascendentă a mărcii de bază; intensificarea mărcii de bază în primul membru al propoziției creează condiții prielnice pentru această intensificare în membrul următor. Ultimul cuvînt, aflat concomitent la limita perioadei și șirului, accentuează și mai mult acest sens, într-un fel dublîndu-l, la limita grupului. Are loc, astfel, ceva în genul realizării automatismelor lingvistice, și acest lucru conferă întregului o ușoară nuanță comică.

Remarcăm, în aceeași măsură, influența cezurii, nu atât de evidentă, dar reală, în secvențe de tipul epitet + determinatul lui etc. [...]

În unele exemple pe care le-am dat, acțiunea unității șirului versului se întâlnește cu acțiunea unui factor mai complex – insolitarea cuvintelor în funcție de importanța semnificației lor ritmice; cum am arătat deja, acest fapt este dependent de gradul de dinamizare a materialului lingvistic.

Accentuarea semantică și insolitarea, prin ritm, a unor cuvinte au atras deja atenția teoreticienilor încă din antichitate. La baza teoriei "distribuției cuvintelor" a lui Longin a stat știința "armoniei" în care

\* Și baronul de Smalghholm ulmit, iritat / Se aprinde și fierbe și fulgeră.



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

nu este greu să distingem principii privind nuanțele afective ale sensului generat de ritm. [...]

Boileau a preluat formula: "L'harmonie ne frappe pas seulement l'oreille, mais l'esprit", dar i-a restrâns sensul pînă la deformare:

Le vers le mieux rempli, la plus noble pensée  
Ne peut plaire à l'esprit quand l'oreille est blessée.

Noțiunea de "armonie între cuvinte" a cedat locul termenilor corespondență, "motivația ritmului". Armonia cere plinătatea sunetului pe măsura plinătății gîndului, la fel cum o statuie cere reliefuri corespunzătoare mărimii ei. O față mică și uscățivă, chiar dacă are trăsături frumoase, este urîță asociată unui corp mare. Fiecare sentiment, fiecare gînd al poetului își are dimensiunea proprie. Gustul nu poate stabili matematic această dimensiune, dar simte cînd ea este augmentată sau diminuată și-și spune: aici lipsește ceva, aici ceva prisosește. Aceste detalii de finețe pot fi simțite doar de poeți. [...]

"Plinătatea" este, fără îndoială, indicele acțiunii ritmului asupra semanticii, este acea modificare a sensului semantic al cuvîntului provocată de semnificația lui ritmică. Cel mai simplu exemplu al acestei influențe este insolitarea cuvîntului în așa numita "cezură" (despre dinamizarea discursului în "cezură" am vorbit mai sus); aici se creează un exces de energie metrică ce se concentrează asupra unui cuvînt sau asupra cîtorva cuvinte. Pînă la un punct, cezura subliniază și insolitează cuvîntul:

Zdes' lejala ego treugolka\*  
I rastrepanîi tom Parni.

Cuvîntul "tom" (volum) este cel mai dinamic, dar se insolitează și cuvîntul care-i urmează. [...] Dinamizarea discursului în vers se manifestă, la nivel semantic, prin insolitarea unor cuvinte și prin accentuarea momentului lor semantic, ceea ce influențează semantica tuturor celorlalte cuvinte și cadența lor generală.

Condiții pentru insolitarea cuvintelor sînt mai multe, dar trebuie să specificăm că insolitarea este doar un caz particular al unui fenomen general: semnificația semantică a cuvîntului în vers ca funcție a semnificației ritmului. Cuvîntul în vers este dina-

---

\* Aici era tricornul lui / Și un volum uzat de Parny.



mizat, insolitat, iar vorbirea este cadențată. Iată de ce catrenul, distihul sau monoverbul pot fi forme ale poeziei (vezi Karamzin, Briusov), în timp ce în proză forma aforismului este resimțită ca fragmentară. Dar se întâmplă și invers: numărul de cuvinte în șir, mărimea șirului, independența lui (șirurile mai scurte și monotone metric sînt mai puțin independente), în sfîrșit, caracterul metrului și natura strofei sînt hotărîtoare pentru structura semantică a versului. [...]

Ocupîndu-mă de influența cezurii, am adus un exemplu care demonstrează cea mai mare putere a ei. Acest caz (Maiakovski) coincide cu situația cînd versul = un cuvînt. Dacă ne amintim că în versul liber rîndurile se diferențiază net prin numărul de cuvinte și că versul liber reprezintă un sistem "metric variabil", atunci va fi clar că acest fel de vers este un sistem variabil și sub raport semantic; accentuînd unele cuvinte, ascunzînd și etalînd pe altele, versul liber pare că redistribuie semantica propoziției. [...]

În sistemul de interacțiuni format de dinamica versului și vorbirii pot apare elipse semantice, suplinite, conform cerințelor ritmului, de cuvinte neutre sub raport semantic. Aici vom plasa și momentul selecției cuvintelor; un cuvînt se alege în funcție de semnificația lui în vers. Un cuvînt "gol de conținut" în cel mai înalt grad, în vers dobîndește evidența sensului, se "semantizează". Este inutil să spunem că semantica unui cuvînt dintr-un vers, prin chiar natura ei, se delimitează de semantica aceluiași cuvînt dintr-o structură prozastică unde nu acționează compactitatea șirului ritmic. Iată de ce în loc de "idee" vorbim de "echivalentul sensului"; un cuvînt neutru (deci, "străin" prin marca sa de bază) introdus în structura versului dezvoltă, în locul mărcii sale principale, intensitatea mărcilor variabile:

Bessviaznîie, strastnîie reci!  
Nel'zia v nih poniat' nicego.  
No zvuki pravdivee smîsla,  
I slovo sil'nee vsego.

\* Cuvinte de patimă, cuvinte fără șir! / Nimic nu poți înțelege din ele / Dar sonul spune mai mult ca sensul / Și cuvîntul este atotputernic.



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

De aici, semnificația semantică majoră a cuvintelor în vers, unde sensul trimite direct spre obiect; acolo unde astfel de relații obiectuale lipsesc, dispare și marca principală a cuvântului; în locul acesteia ies în prim plan coloratura lexicală și mărcile lui variabile etalate de structură. Așa se întâmplă cu numele proprii. [...]

Sînt posibile cazuri diferite de folosire a mărcilor variabile. Ele pot deveni principiu de selecție a cuvântului în vers (Novalis); utilizînd cuvintele dincolo de legăturile și relațiile lor cu propria marcă principală a sensului, simbolisții au obținut o intensitate neobișnuită a mărcilor variabile, "un sens aparent". Colorînd intens mărcile principale, aceste mărci variabile devin fondul semantic general al textului. [...]

Mărcile variabile trebuie să fie chiar variabile, iar semantica aparentă – chiar semantică aparentă. Pentru aceasta este nevoie ca în cuvinte să se păstreze parțial marca principală care este deja opacizată. Pe "vestigiile mărcii principale" se întemeiază folosirea cuvintelor învecinate în diverse combinații, care, ștergînd parțial mărcile lor de bază, le sugerează totuși. [...]

Trebuie să facem constatarea că metafora și comparația, obținute prin concurența mărcilor principale și chiar prin înlăturarea lor parțială, sînt cazuri care ne oferă urme ale mărcilor de bază. [...]

În felul acesta, fenomenul "semanticii aparente" se bazează pe compactitatea șirului ritmic; dispariția parțială a mărcii principale este însoțită de apariția "mărcilor variabile", iar aceste "mărci variabile" creează la rîndul lor un sens cumulativ de grup, dincolo de relațiile semantice ale propoziției.

Există totuși cazuri cînd relația amintită dintre mărcile principale și variabile se modifică, situații cînd marca variabilă dobîndește calitatea determinării, aceasta instituindu-se, pe fondul rolului secundar al mărcii principale, în variabilă a sensului (unică în sistemul versificat dat).

Situații inedite creează versul și pentru marca lexicală a sensului. Unitatea și compactitatea șirului versificat, dinamizarea cuvântului în vers, cadența limbajului versificat diferențiază structura lexicului versului de lexicul prozei.

Înainte de toate, în virtutea semnificației versificate a cuvântului, marca lexicală a acestuia se manifestă mai intens: de aici, importanța considerabilă în vers a fiecărei nuanțe lexicale, a cuvintelor celor



mai neînsemnate. Se poate spune că în vers fiecare cuvînt se comportă ca ton lexical sui-generis. Compactitatea şirului sporeşte forţa asimilativă a nuanţei lexicale pe întreg parcursul versului. Se creează astfel o unitate a tonalităţii lexicale care, pe măsură ce versul se derulează, se intensifică, se atenuează, se schimbă.

În sfîrşit, unitatea şirului prozodic care pune în evidenţă limita acestuia este un mijloc eficace pentru insolitarea tonului lexical.

Totodată, în vers se observă relaţia interesantă dintre marca lexicală a sensului, ca marcă secundară constantă, cu marca semantică principală a sensului, pe de o parte, şi, pe de altă parte, cu mărcile variabile specific prozodice.

Marca lexicală nu anulează mărcile variabile.

Să ne gîndim măcar la rolul deosebit pe care îl joacă în vers dialectismele, sau pur şi simplu cuvintele limbajului uzual; nou-tatea, acţiunea lor evidentă în vers trebuie să fie raportate şi la semnificaţia prozodică a cuvîntului, şi la manifestarea mărcilor lui semantice variabile. Un rol deosebit îl va avea necunoaşterea sau cunoaşterea parţială a cuvîntului (sînt posibile cazuri cînd cuvintele sînt complet neinteligibile, cînd nu este cunoscută marca lor principală, lucru ce favorizează manifestarea mărcilor variabile). Atitudinea faţă de marca semantică principală a cuvîntului este hotărîtoare pentru selecţia lexicală. [...]

Marca principală şi secundară a sensului, pe de o parte, substanţa şi forma cuvîntului, pe de altă parte, după cum am spus, sînt noţiuni diferite care nu se suprapun. Noţiunile de marcă principală şi marcă secundară se extind asupra cuvîntului în întregime, asupra unităţii pe care o alcătuieşte forma şi substanţa lui. Dar se înţelege de la sine că schimbările care pot avea loc în substanţa sau în forma cuvîntului atrag după sine modificări ale mărcilor semantice principale şi secundare şi etalarea în cuvînt a mărcilor variabile.

Pentru schimbarea parţială a sensurilor esenţial şi formal ale cuvîntului acţionează doi factori ai ritmului: rima şi muzicalitatea, acţiunea rimei bazîndu-se pe unitatea şirului, cea a muzicalităţii, pe compactitatea lui. [...]

Cuvintele sînt percepute ca părţi ale unui întreg. O importanţă deosebită o au în această percepere ierarhia sintactică şi variantele sensului substanţial al cuvîntului. Apartenenţa sintactică şi variaţiile sau oscilaţiile sensului generează în parte efectul distributiv de lungă durată al substanţialităţii cuvîntului.



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

Astfel, rolul constructiv al ritmului se manifestă nu atît în opacizarea momentului semantic, cît în deformarea lui puternică. Acest lucru rezolvă, în mare măsură, problema teoriei imaginii (Potebnea). Contradicția internă a acestei teorii care propune drept factor constructiv al poeziei unul din fenomenele ei secundare a fost pusă în evidență de intervenția polemică a lui Viktor Șklovski. Fără a intra în esența analizei acestei chestiuni, voi face cîteva remarci. [...]

Fiind membru a două serii concomitent, cuvîntul în poezie este de natură succesivă. De aceea, "dezvoltarea materialului" (termenul lui V.Șklovski) se face și ea succesiv. Ca urmare a devierii acestei dezvoltări de la obiectual și a apariției mărcilor derivate din marca principală, prin momentul deformării semantice, imaginea devine formă specifică de dezvoltare a materialului prozodic. (Aici sînt de acord cu Jakobson, atunci cînd definește imaginea poetică drept mijloc de a crea noi cuvinte, și cu V.Jirmunski atunci cînd numește cuvîntul în vers temă).

Iată de ce imaginea în vers și imaginea în proză sînt lucruri diferite. În proză, care-și construiește subiectul pe alte căi, funcția imaginii este și ea alta. Vezi Pușkin: "(Proza) cere idei și idei; expresiile strălucite nu duc la nimic; în poezie lucrurile stau altfel".\*

Diferența dintre genurile prozei și poeziei rezidă în natura succesivă a limbajului versificat și în dinamizarea acesteia. Am amintit deja că ceea ce se percepe ca fragmentar în seria prozei, în seria poeziei nu va fi fragmentar. Este evidentă și prăpastia care desparte versul de proză (încercările de a le apropia nu fac decît să adîncească diferențele dintre ele). Legile construcției subiectului în poezie sînt diferite de cele care acționează în proză.

Acest lucru este și o consecință a diferențelor care există între timpul versului și timpul prozei. În proză (datorită discursivității), timpul este perceptibil; desigur, nu este vorba de relații reale temporale între evenimente, ci de raporturi temporale convenționale. Cu toate acestea, nararea gogoliană retardată a scenei în care bărbierul Ivan Iakovlevici mănîncă pîine cu ceapă produce un efect comic pentru că acestui moment i se consacră prea mult timp (literar).

În poezie, timpul nu este perceptibil. Un detaliu este echivalent aici cu mari unități de subiect, datorită structurii prozodice.

---

\* vezi A.S.Pușkin (*Nacalo stat'i o russkoi proze*) în *Polnoe sobranie socinenii*, Moscova-Leningrad, 1936, vol.5, p.259.



I.N.TÎNIA NOV

*Perspectiva versului* refractă perspectiva subiectului. Acesta este sensul factorului constructiv.

Astfel, forma dinamică se instaurează prin interacțiunea complexă a factorului constructiv cu factorii subordonați. Factorul constructiv deformează factorii subordonați. Iată de ce este inutil să studiem abstracția "cuvînt" care trăiește în conștiința poetului și se asociază cu alte cuvinte; aceste relații asociative nu sînt inițiate de "cuvînt", ele sînt dirijate de dinamica generală a construcției.

(Din cartea *Problema stihotvornogo iazîka*,  
Leningrad, 1924, pp.48-119).



## B.V. TOMAȘEVSKI

(1890 – 1957)

**T**EORETICIAN, istoric, critic literar. Între anii 1908-1921 audiază cursurile Universității din Liège unde studiază ingineria electrică. În acești ani este interesat de literatura franceză și frecventează lecții de literatură și limbă care se țin la Sorbona.

În anul 1915, după întoarcerea în Rusia, Boris Viktorovici Tomașevski, publică în revista "Apollon" prima sa lucrare care se ocupă de literatura franceză din secolul al XVIII-lea, apoi ține lecții de teoria literaturii, versificație, textologie la Institutul de istoria artelor din capitala nordică a Rusiei. Din anul 1921 și până la sfârșitul vieții, predă la Universitatea din Leningrad, în anul 1924 primind titlul de profesor.

Tomașevski aderă la Opoiaz imediat după înființarea acestuia, devenind unul din cei mai activi membri ai societății. Ca toți reprezentanții generației sale, Tomașevski posedă o cultură filologică întinsă, cultivă spiritul de grup și deschiderea spre nou. Aceste calități se degajă din activitatea sa în cadrul Institutului de literatură rusă din Leningrad (Casa Pușkin, începând cu anul 1921), unde, din 1946, conduce secția "Manuscrise", iar din 1957 coordonează colectivul care se ocupă de studiul vieții și operei lui Pușkin.

Debutul activității științifice a lui Tomașevski se remarcă prin interesul pentru probleme de metodologia studiului literaturii, pus în evidență de numeroasele articole și studii dedicate lui Pușkin și reunite, în 1925, în cartea *Pușkin. Probleme actuale de istorie literară* (*Pușkin. Souremennye problemy istoriko-literaturnogo izucenia*). Această carte va fi și o importantă contribuție în textologia rusă, al cărei întemeietor se consideră a fi Tomașevski. Principiile teoretice ale școlii textologice ruse sînt expuse de Tomașevski în volumul *Scriitorul și cartea. Încercare de textologie*. (*Pisatel' i kniga. Očerki tekstologhii*) din 1928. Între altele, această carte propune ca metodă fundamentală de analiză a textului analiza filologică bazată pe date semantice, estetice și psihologice. Fidel acestor principii, Tomașevski scoate excelente ediții din clasicii ruși: A.N. Ostrovski, F.M. Dostoievski, A.P. Cehov, publică poezie rusă în seria "Biblioteca poetului": A.A.



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

Delvig, K.N. Batiuşkov, A.S. Puşkin. Edițiile din *Fata căpitanului*, *Dubrovski*, *Evgheii Oneghin*, îngrijite de el, sînt modele în practica textologiei ruse.

Alături de V. Jirmunski, Tomaşevski pune bazele științei versificației. A scris lucrări fundamentale despre teoria ritmului și versului, studii de metrică comparată: *Versificația rusă*, 1923, *Teoria literaturii*, 1925, *Despre vers (O stihe)*, 1929. Ca și Belii, Tomaşevski folosește, în studierea problemelor de versificație, metode statistice descriptive și comparative, cărora le adaugă procedeul de construire a modelului lingvistic al versului. Lucrările apărute postum *Stilistică și versificație (Stilistika i stihoslojenie)* și *Versul și limba (Stih i iazîk)*, 1959 studiază versul și versificația ca fenomene relaționînd cu limba și cultura și plasîndu-se în contextul larg al poeziei și stilisticii.

De-a lungul întregii activități a lui B.V. Tomaşevski regăsim pasiunea mereu vie pentru creația lui Puşkin care-i prilejuiește studii teoretice de ordin mai general (textologie, versificație, metrică comparată), ca și lucrări de comparatistică (*Puşkin și Franța*) sau de istorie literară (*Puşkin. 1813-1824*). Ultima lucrare a primit postum premiul pentru critică și istorie literară "V.G. Belinski".

Lucrările lui Tomaşevski sînt traduse în limbile franceză, germană, italiană, engleză, cehă, japoneză. De o mare audiență se bucură *Teoria literaturii. Poetica*, tradusă și în limba română în anul 1973. În limba română, mai semnalăm traduceri: *Genurile literare*, *Despre vers*, *Versul și ritmul*. În *Ce este literatura?*, *Școala formală rusă*, "Univers", București, 1983.

## LIMBAJ ARTISTIC ȘI LIMBAJ PRACTIC

În utilizarea sa curentă, cuvîntul are de obicei rolul modalității de transmitere a informației, are, deci, o funcție de comunicare. Scopul vorbirii este de a transmite ideile noastre unui interlocutor. Avînd, de regulă, posibilitatea de a verifica modul în care ne înțelege interlocutorul, sîntem, în consecință, destul de neglijenți în alegerea frazelor și în construirea lor și ne mulțumim cu orice formă de expresie, cu condiția să fim înțeleși. Expresia propriu-zisă este efemeră și întîmplătoare, toată atenția noastră se îndreaptă asupra informației. Vorbirea este un partener întîmplător al informației, și, dacă informația poate fi transmisă prin mimică sau gest, o să ne folosim în egală măsură și de aceste modalități. Un semn cu capul, o mișcare a mîinii înlocuiește adesea expresia și se constituie în elemente organice ale dialogului (vezi remarcile autorului în piesele de teatru, remarci care arată cu ce anume mimică sau gest trebuie să completeze actorul textul replicii).

Cu totul altfel stau lucrurile în operele literare, compuse în întregime din expresii fixate. Aici se remarcă o anume cultivare a expresiei, o grijă deosebită pentru alegerea cuvintelor și ordonarea lor. Atenția



acordată expresiei însăși este mult mai mare decât în limbajul practic curent. Creșterea atenției pentru expresie se numește *orientarea către expresie*. În procesul de receptare a limbajului artistic trecem printr-o involuntară *percepere a expresiei*, adică devenim sensibili la cuvintele care intră în componența expresiei și la amplasarea lor reciprocă. Expresia dobândește oarecum valoare în sine. Limbajul în care este prezentată orientarea către expresie se numește *artistic*, spre deosebire de limbajul cotidian, *practic*, lipsit de această orientare.<sup>1</sup>

Vom greși, însă, dacă vom considera că limbajul artistic este propriu doar lucrărilor artistice. Esența unei lucrări artistice nu rezidă în caracterul diverselor expresii, ci în asocierea lor în unități, în *construcția artistică a materialului verbal*. Principiile unificării, ale construirii, pot fi în afara oricărei legături cu calitatea expresiei.

Pe de altă parte, în vorbirea curentă utilizăm adesea fraze cu o anume accentuare a expresiei, cu o anume subliniere a structurii diverselor cuvinte și turnuri de frază. Se întâmplă destul de des ca în discuțiile obișnuite să ne "etalăm" vorbirea, atrăgând atenția interlocutorului chiar asupra modului în care ne exprimăm.

Conceptele de limbaj artistic și de limbă a operei de artă nu se suprapun întru totul. Limbajul artistic poate să fie și în afara literaturii, pe de altă parte se poate imagina o lucrare cu o limbă "ștersă", insesizabilă.

Întrucât însă limbajul artistic este prezent cu precădere în lucrările artistice, considerarea acestuia în procesul de analiză a literaturii artistice capătă sens.

Studierea limbajului artistic aparține întru totul lingvisticii, în calitate ei de știință care studiază vorbirea umană în toate manifestările sale. Parțial, problemele pe care le abordăm se încadrează în sfera stilisticii, care studiază formele individuale ale vorbirii. Dacă totuși le tratăm și aici, în cadrul poeziei, aceasta se întâmplă din două cauze:

1. Relevarea fenomenelor esențiale care însoțesc orientarea către expresie este absolut necesară pentru înțelegerea construcției lucrărilor artistice, ceea ce face ca stilistica să fie o introducere necesară în poetică. Problemele stilisticii sînt niște probleme specifice ale literaturii artistice.

2. Aceste probleme au apărut în cadrul vechilor poetici și retorici și au fost raportate, tradițional, nu la lingvistică, ci la teoria literaturii, ceea ce a și făcut ca în procesul de predare a "literelor" ele să fie incluse



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

de regulă în sistemul științelor despre literatură și nu în cel al științelor despre limbă.

Prin urmare vom aborda problemele de bază legate de crearea expresiei palpabile, procedeele *individualizării vorbirii*, adică procedeele de construcție – din materialul lingvistic general – a limbajului caracteristic pentru o operă sau pentru un autor; totodată vom căuta să evidențiem efectul obținut, prin aceste procedee de realizare a limbajului, în procesul de receptare.

### CLASIFICAREA PROBLEMELOR STILISTICII

Orice vorbire este compusă din cuvinte organizate în unități frazeologice. Studiind expresia, trebuie să avem în vedere selectarea cuvintelor înseși și modalitatea conexării lor.

Problema selectării diverselor cuvinte care intră în componența limbajului artistic este tratată de *lexicul poetic*. Lexicul poetic studiază *vocabularul* lucrării și modul de utilizare a acestui vocabular – nuanțele semnificațiilor introduse de autor în cuvintele utilizate de el și combinarea acestor semnificații.

*Sintaxa poetică* analizează modul de îmbinare a cuvintelor în propoziții, în *construcții frazeologice*; în acest caz se ține seama de semnificația expresivă a construcțiilor.

Trebuie să avem în vedere faptul că uneori expresivitatea limbajului se obține prin selectarea sonoră a materialului verbal. Din expresii echivalente se alege cea a cărei sonoritate devine, independent de sensul cuvintelor, un moment palpabil și semnificativ al limbajului. Acea secțiune a stilisticii care studiază principiile de organizare sonoră a limbajului se numește *eufonie*.

*Lexicul poetic, sintaxa poetică și eufonia* sînt cele trei secțiuni care epuizează problemele stilisticii poetice.

### *Lexicul poetic*

Vorbirea noastră este un flux fonic divizat. Sunetele se unesc în niște unități, care la rîndul lor se îmbină între ele. Cuvintele sînt cele mai mici unități fonice receptate de noi ca părți de sine stătătoare ale



vorbirii. În timpul pronunțării realizăm un proces de evidențiere a cuvintelor din contextul frazei, accentuând mai mult sau mai puțin fiecare cuvânt în parte. În scris, cuvintele sînt despărțite între ele prin spații libere. Astfel, mecanismul însuși al limbii noastre vorbite sau scrise creează reprezentarea cuvintelor ca unități de sine stătătoare. Dar divizarea noastră mecanică a vorbirii se bazează pe reprezentările pe care le legăm de procesul vorbirii. Fiecare cuvânt în parte este centrul unei reprezentări, al unui anume element al ideii cuprinse în vorbire. Reprezentarea independentă este provocată doar de cuvîntul întreg – diversele părți ale cuvintelor nu provoacă asemenea reprezentări.<sup>2</sup> Să luăm "Segodnia horoșaiia pogoda" (astăzi e o vreme frumoasă). Primul cuvînt generează reprezentări temporale. Confruntînd prima frază cu "Astăzi mă duc la teatru", observăm că reprezentarea temporală este comună ambelor fraze și că purtătorul acestei reprezentări comune este cuvîntul "astăzi". Cuvîntul "frumoasă" generează reprezentarea unui sentiment de satisfacție (cf. "o carte frumoasă") etc. Dar părțile acestor cuvinte nu ne produc ele însele nici un fel de reprezentări: de pildă, sunetele "horo..." sau "...goda" sînt lipsite de sens și cuvintele care sună asemănător fonetic – "horoșaiia", "horonim" (îngropăm), "horomî" (palate), "pogoda" (vreme), "dva goda" (doi ani) nu sînt comparabile ca semnificație. În frază cuvîntul este întotdeauna conjugat cu o anumită semnificație, are un *sens* al său. Ceea ce nu înseamnă că acest sens îi este propriu cuvîntului în sine. Noi însă învățăm limba și ne deprindem cu ea nu prin intermediul dicționarilor, ci al limbajului viu, adică prin receptarea frazei. Cuvîntul realizează o semnificație exactă, un sens deplin numai în contextul frazei. E suficient ca un cuvînt să fie transferat într-un alt context ca sensul lui să se schimbe. "O vreme bună", "o bătaie bună" – cuvîntul "bună" are aici semnificații foarte diferite. "Astăzi e o vreme frumoasă", "astăzi e duminică", "astăzi mă duc la teatru" – cuvîntul "astăzi" are trei nuanțe deosebite: în primul caz semnifică un interval de timp nedeterminat, un timp care se consumă acum și care, probabil, depășește limitele temporale ale zilei ("acum e o vreme frumoasă și, probabil, toată ziua va fi o vreme frumoasă"), în cel de al doilea caz este vorba de un interval precis care ține exact 24 de ore, în cel de al treilea – este vorba de un interval mic de timp care intră în componența zilei de azi (de pildă, "la teatru am să mă duc diseară, la ora 8"). În fiecare frază cuvîntul își are asocierile sale semantice. Dacă vom izola artificial cuvîntul și ne vom concentra atenția asupra lui, în locul



unui sens precis vom depista o mulțime de asociații semantice *posibile*, potențiale. Asociațiile semantice amintesc natura atomului chimic. Atomul de hidrogen nu este o realitate chimică și nu există izolat în natură. Unit însă cu un alt atom de hidrogen va da gazul hidrogen, în alte combinații va da apă, clorură de amoniu etc. Există însă și combinații din care nu poate să facă parte. Același lucru se întâmplă și cu cuvântul, care poate să facă parte din unele combinații și să le transmită un anumit sens, care însă este incapabil să facă parte din alte combinații. Uneori, analizând asociațiile – adică ceea ce simțim atunci când gândim cuvântul – descoperim un moment comun în posibilitățile semantice ale acestuia. Acest moment comun îl definim drept “sens fundamental”. Uneori sensurile acestea pot fi mai multe. Cuvântul “pământ”, de pildă, poate să însemne și planeta pe care trăim, și solul pe care umblăm (în sensul acesta se poate citi în romanele fantastice, în care se descrie viața de pe alte planete, că pe Marte se umblă pe pământ), și elementele componente ale pământului (“pământul gras”, “pământ slab”, “compoziția chimică a pământului”), și, în fine, un anumit teritoriu (“și-a ipotecat pământul”, “a descoperit pământuri noi”). Modificarea semnificațiilor originare, sensurile dezvăluite prin reșezarea cuvântului în frază sînt *indicii secundare ale sensului*. În afară de aceasta cuvântul este asociat și cu reprezentarea *mediului lexical*, în care se utilizează; sînt cuvinte care aparțin unui anumit grup social (cuvinte orășenești, “intelectuale”, țărănești), sau etnic (dialecte, cuvinte regionale etc.), care apar într-o împrejurare existențială (cuvinte “oficiale”, vulgare, familiare, tehnice, de ședință), ori se utilizează în diversele tipuri de literatură (“lexiconul gazetăresc”, “cuvinte poetice”, “prozaice” etc.); reprezentarea mediului lexical îi arogă cuvântului o *culoare lexicală*.

Din toate asociațiile semantice potențiale ale cuvântului sînt unele utilizate cu precădere și altele folosite relativ rar. Dacă vom îmbina cuvintele în raport cu aceste asociații preferate și obișnuite, vom realiza *fraze șablonarde*, care constituie o formă tipică a vorbirii curente, provocată la rîndul său de împrejurări existențiale obișnuite și repetate.

Modalitatea obișnuită de creare a limbajului artistic constă în utilizarea cuvântului în asociații neobișnuite. Limbajul artistic lasă o impresie de oarecare prospețime în utilizarea cuvintelor, un fel de recreare a lor. Cuvântul capătă parcă o altă semnificație (intră în componența unor noi asociații). Prin repetarea unor construcții ana-



loge sentimentul de prospețime poate să dispară, putem să ne obișnuim cu această utilizare a cuvîntului și cuvîntul poate să intre în circulație cu noua sa semnificație. Legile constituirii noilor semnificații au multe momente analoge cu legile constituirii limbajului poetic și, de regulă, pentru fiecare exemplu de utilizare artistică a cuvîntului se pot găsi exemple analoge din istoria limbii, exemple care demonstrează că în limbă cuvîntul capătă semnificații noi sub acțiunea aceluiași legi.

La baza lexicului poetic se află înnoirea asociațiilor lexicale.

Această înnoire se poate obține prin transferarea cuvintelor într-un mediu lexical neobișnuit sau arogînd cuvîntului un sens neobișnuit. Vom analiza cele două modalități de primenire a lexicului.

#### 1. SELECTAREA CUVINTELOR PROVENITE DIN MEDII LINGVISTICE DIFERITE

Expresia poate fi făcută palpabilă prin introducerea cuvintelor într-un mediu lexical străin. Pe fundalul unui mediu străin aceste cuvinte vor atrage atenția asupra lor. Analizînd aceste fenomene trebuie să ținem seama de *funcția* introducerii, care depinde de: 1) rolul concret al mediului din care se realizează împrumutul, 2) raportul acestui mediu față de fundalul lingvistic al lucrării, adică față de limbajul în care cuvintele amintite se vor încadra, 3) tradiția literară privind utilizarea acestui procedeu, 4) motivarea pe care o face autorul pentru introducerea făcută și 5) de aici, legătura cu rolul ce-i revine procedeului în cadrul subiectului (dacă sînt sau nu încadrate cuvinte de proveniență străină în limba eroilor, în limba povestitorului, în anumite momente ale povestirii etc.).[...]

**Dialectisme** Dialectismele sînt împrumuturile realizate din graiurile aceleiași limbi. Fiind prin natura lor tot barbarisme (deoarece nu se pot stabili delimitări precise între limbi și dialecte), ele se deosebesc de acestea din urmă doar prin faptul că împrumuturile sînt făcute din graiuri mai cunoscute și cu precădere neliterare, cu alte cuvinte din acele graiuri care nu-și au o literatură a lor. Pot fi relevate două cazuri: utilizarea graiurilor unor grupuri



etnice sau regionale ("provincialismele") și utilizarea graiurilor unor grupuri sociale.

Dialectismele etnice, realizate prin împrumuturi din diverse dialecte, se folosesc de obicei pentru redarea "culorii locale". În afară de aceasta, avînd în vedere faptul că sursa lor o constituie graiurile unor oameni aflați departe de cultura literară, în cadrul dialectismelor etnice vom remarca o oarecare "retrogradare" a limbajului prin utilizarea acelor forme ale vorbirii, care sînt eludate în limbajul unui om de "educație literară" medie<sup>4</sup>. [...]

Într-o relație apropiată cu dialectismele (cuvinte care nu se utilizează în mod curent în limbajul celor care vorbesc limba rusă literară) se află provincialismele, cuvinte și expresii care s-au infiltrat în vorbirea cultă a orășenilor, care însă nu s-au răspîndit pe tot teritoriul și se utilizează numai în cîte o localitate. [...]

O funcție oarecum deosebită o au împrumuturile efectuate de la diverse grupuri sociale. Este caracteristică, de pildă, utilizarea graiului acelor pături orășenești ce se află între păturile care se exprimă într-o limbă literară și cele care se exprimă într-un dialect pur.

Limbajul acesta este utilizat de negustorii din comediile lui Ostrovski.

Scriitorii care abordează acest limbaj remarcă de obicei următorul specific lexical: păturile intermediare caută să asimileze cuvintele literare propriu-zise ("culte"), dar asimilîndu-le le deformează și le dau un alt sens.

O astfel de modificare a cuvîntului, însoțită și de o altă înțelegere a lui, se numește *etimologie populară*. În lucrările care abordează lexicul păturilor intermediare se folosește de obicei din plin etimologia populară.[...]

În sfera variantelor dialectale trebuie inclusă întrebuițarea lexicului diverselor grupuri profesionale, ca și a graiurilor care apar în anumite contexte existențiale — așa-zisele jargoane ("jargonul hoților", "argot"-ul de clasașilor etc.) [...]

Tot de jargon țin și așa-numitele "vulgarisme", folosirea în lucrările literare a cuvintelor triviale din limbajul familiar neliterar. [...]

De fapt, sfera "jargonului" este cea care generează varietatea stilistică a lucrărilor în proză: acestea, în funcție de scopurile pe care le urmăresc, utilizează forme ale limbii vorbite care, într-un fel, s-au "izolat" și care sînt curente în anumite condiții ale existenței și pentru anumite pături. Acest limbaj sugerează reprezentarea condiției sale



existențiale și scriitorul îl vehiculează ca procedeu pentru a caracteriza mediul descris sau ca prin tipul de vorbire să schițeze un personaj sau – în plan parodic – să provoace, prin contrastul dintre temă și stil, un efect comic sau grotesc (un comic monstruos, maladiv).

**Arhaisme** [...] Trebuie făcută o disociere a arhaismelor stilistice și a arhaismelor lingvistice. În lingvistică prin arhaism se înțelege cuvântul care aparține unui grup lexical mort și care a supraviețuit cuvintelor analoge. Astfel, în limba rusă s-a păstrat un număr remarcabil de slavonisme, care coexistă uneori cu echivalentele lor rusești. [...]

Ca orice alt strat lexical, și slavonismele, folosite într-un context necorespunzător, provoacă un efect comic și parodic. Pe aceasta s-au bazat, mai ales în secolul al XVIII-lea, autorii poemelor comice, care expuneau într-un stil elevat întâmplări vulgare și comice.

**Neologisme** Prin neologisme se înțeleg cuvintele de o formație recentă, inexistente anterior în limbă. Plecând de la legile formării cuvintelor în limba rusă, putem, prin analogie cu cuvintele existente, să creăm cuvinte noi care să fie perfect inteligibile. Utilizarea neologismelor, așa-numita creație lexicală, se bucură de o mare răspândire în poezie, dar trebuie remarcat că funcția cuvintelor astfel create este foarte variată și depinde de procedeul prin care a fost creat cuvântul. Dacă un cuvânt este creat prin analogie cu cuvintele arhaice, neologismul poate să joace rolul unui arhaism. [...] Neologismele au funcții diferite. În perioada constituirii limbii literare, neologismele apar ca un rezultat al căutării de cuvinte noi pentru noile noțiuni. Astfel, multe cuvinte au fost introduse în limba literară de Karamzim (de pildă, "promîşlennosti" – industrie).

Neologismele lui Benediktov și Severianin reprezintă evident, un alt fenomen: sînt cuvinte noi care definesc noțiuni vechi. Ele se constituie pentru reîmprospătarea expresiei verbale a unor formule banale, pentru evitarea șablonului lexical.

Trebuie spus însă că pentru neologisme în general importantă este nu atît funcția lor lexicală, cît modul în care se formează. Ca un neologism să fie inteligibil este necesar să fie constituit cu ajutorul



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

aşa-ziselor "morfeme vii", adică a acelor morfeme a căror pondere în procesul de creare a cuvintelor este sesizată şi care, din această cauză, creează şi acum cuvinte noi. Receptînd cuvîntul receptăm totodată şi modul în care este format, părţile şi morfemele din care este compus şi principiul de constituire. Se realizează chiar modul de formare a cuvîntului, *morfologia poetică*. [...]

**Prozaisme** Prozaism se numeşte cuvîntul care ţine de lexicul prozaic, utilizat însă într-un context poetic.

În poezie funcţionează cu o forţă deosebită legea tradiţiei lexicale. În versuri trăiesc cuvinte care au ieşit de mult din uzul prozei, pe de altă parte, însă, în versuri pătrund cu multă dificultate cuvinte de provenienţă recentă, care şi-au căpătat din plin dreptul la existenţă în proză. Din această cauză, fiecare epocă are un şir de cuvinte care nu se utilizează în versuri. Prozaismul este introducerea acestor cuvinte în poezie:

Ia snova jizni poln: takov moi organizm  
(Izvol'te mne prostit' nenujnîi prozaizm)

(PUŞKIN)

În categoria prozaismelor, la începutul secolului al XIX-lea, erau socotite cuvintele care aveau sinonime poetice. De pildă cuvîntul "korova" (vacă) era înlocuit în poezie de cuvîntul "teliţa", "loşadi" (cal) – de "koni", "glaza" (ochi) – de "oci", "şeki" (obraji) – de "lanitî", "rot" (gură) – de "usta". Sinonimia poetică a fost canonizată de tradiţie. Introducerea unui sinonim din vorbirea curentă era socotită drept "prozaism". De acelaşi tip de prozaisme ţine şi utilizarea unui cuvînt tehnic sau ştiinţific în poezie.

Teoria selecţiei cuvintelor cu o tentă lexicală diferită a fost formulată încă de Lomonosov, care împărţea stilurile în: elevat, mijlociu şi umil, în funcţie de circulaţia cuvintelor în literatură şi în vorbirea comună. Varietatea stilurilor lexicale nu se limitează, desigur, la cele trei clase.

Categoriile de selecţie a cuvintelor în funcţie de coloritul lor lexical pe care le-am enumerat aici nu epuizează nici pe departe cazurile posibile. Principiul procedului însă e clar: el constă în selectarea cuvintelor asociate cu un anume mediu lexical.



În aplicarea acestui procedeu trebuie relevate două cazuri. În primul caz, limbajul literar este saturat de cuvintele unui singur colorit literar și astfel acest colorit se extinde asupra întregului limbaj. Stilul lexical al limbajului devine consecvent și unitar.

Un astfel de limbaj – cu un lexic uniform – se numește *stilizat*, dacă stilul lexical ales nu este propriu genului literar abordat. [...] Stilizarea pretinde nu numai o selecție lexicală, dar și o sintaxă corespunzătoare stilului lexical dat. La baza stilizării se află imitarea unei limbi străine.

Dacă stilizarea e însoțită de o tratare comică a stilului lexical, atunci avem de a face cu o *parodie a stilului*. Caracterul parodic se obține prin neconcordanța dintre stil și materialul tematic al limbajului (de pildă, descrierea unor fenomene contemporane într-un limbaj din secolul al XVII-lea) sau prin alte modalități ale contrastului comic. [...]

Cu totul alt caracter îl reprezintă cazurile când lexicul extracontextual este întâmplător și cuvintele cu un colorit lexical vădit sînt introduse într-un limbaj în care acest colorit este absent. Este cazul barbarismelor (exceptînd stilul macaronic, care reprezintă un fenomen de stilizare parodică), a prozaismelor izolate în poezie etc.

În cadrul procesului de stilizare cuvintele în sine susțin impresia generală, în cazul introducerii unui lexic extracontextual cuvintele date atrag atenția asupra lor și capătă o mare pondere semantică. [...]

## 2. MODIFICAREA SENSULUI CUVINTULUI (SEMANTICA POETICĂ. TROPII)

Sensul exact cuvîntul și-l capătă în frază. Într-o mare parte a frazelor cuvintele sînt legate între ele atît de strîns și se află într-o asemenea interdeterminare, încît se creează posibilitatea ca din frază să fie extrase unele cuvinte, fără ca fraza să-și piardă sensul. În această situație în locul cuvîntului extras poate să fie introdus un altul, iar sensul acestui din urmă cuvînt va fi definit de context. Faptul că sensul este determinat adesea de context, iar nu de cuvînt, este demonstrat de prezența în vorbirea comună a cuvintelor lipsite de sens, sau, mai exact, cu un sens universal. E cazul cuvîntului "chestie" care înlocuiește orice substantiv sau a cuvîntului "asemenea" care înlocuiește orice adjectiv. [...] În același mod orice cuvînt poate fi forțat



să însemne ceva ce nu conține în semnificația sa potențială, altfel spus, se poate modifica sensul de bază al cuvîntului. Procedeele de modificare a sensului fundamental al cuvîntului se numesc tropi. Cînd avem de-a face cu un trop, trebuie să deosebim sensul propriu al cuvîntului (sensul utilitar obișnuit) de cel figurat, determinat de sensul general al contextului. Astfel, ochii pot fi denumiți stele. În acest caz, în contextul nostru sensul figurat al cuvîntului "stele" va fi noțiunea "ochii".

În tropi se distruge sensul fundamental al cuvîntului de obicei, ca o consecință a distrugerii sensului propriu, sînt receptate indiciile secundare. Astfel, denumind ochii drept stele, în cuvîntul stele recepțăm indiciul strălucirii (care poate să nu apară în sensul său direct, de pildă, "stele palide", "stele stinse" sau, într-un context astronomic, "stele din constelația Lirei"). În afară de asta apare atributul emoțional al cuvîntului: întrucît noțiunea "stele" se raportează la sfera noțiunilor socotite convențional "elevate", denumind ochii drept stele investim o anumită emoție a uimirii și a admirației. Tropii au calitatea de a trezi o atitudine emoțională în raport cu tema, de a sugera niște sentimente, au un sens totodată axiologic și afectiv.

La tropi deosebim două cazuri fundamentale: metafora și metonimia.

**Metafora** În acest caz, obiectul sau fenomenul definit de sensul direct, fundamental, n-are nici o legătură cu sensul figurat, dar unele indicii secundare într-un anume aspect al lor pot fi transferate asupra obiectului sau a fenomenului exprimat de trop. Altfel spus, obiectul semnat de sensul direct al cuvîntului are o anume *asemănare* indirectă cu obiectul sensului figurat. Deoarece ne punem involuntar întrebarea de ce anume acest cuvînt a definit această noțiune, vom depista repede indiciile secundare, care joacă un rol de legătură între sensul direct și cel figurat. Cu cît sînt mai multe indicii și cu cît ni le imaginăm mai firesc, cu atît încărcătura lui emoțională este mai densă, cu atît "ne tulbură" mai mult. [...]

Trebuie să remarcăm și faptul că un cuvînt metaforic se află întotdeauna într-un context, iar semnificația acestuia împiedică o reprezentare clară în planul semnificației primordiale a cuvîntului. În locul acestei reprezentări apare senzația unei *posibilități semantice*, care este receptată emoțional, deoarece nu poate fi conștientizată în între-



gime. "Imaginea" nu poate să apară decît cu condiția izolării cuvîntului față de context, a unei atenții speciale față de cuvînt și a ignorării contextului. Într-o asemenea raționare a cuvîntului, însă, pot să apară orice asociații psihologice, cu totul subiective și arbitrare, nejustificate de context. Or, semnificația metaforei este cu totul obiectivă și general valabilă. Asociațiile subiective care apar în procesul concentrării atenției asupra semnificației potențiale a cuvîntului metaforic duc la ceea ce se numește "realizarea metaforei", adică la încercarea de a înțelege și de a concorda sensul direct și cel figurat al cuvîntului. Realizarea metaforei duce de regulă la perceperea unei contradicții absurde a cuvîntului și are drept rezultat un efect comic. Caracterul comic al realizării metaforei a fost speculat, de pildă, într-un film: după cuvintele eroului care descria frumusețea metaforică a eroinei (ochii sînt stele, dinții sînt perle, gîtul este de lebădă), pe ecran se demonstrează portretul realizat al eroinei cu un gît de lebădă, cu scînteii în loc de ochi și cu o broșă de perle în loc de gură.

Cînd vorbim despre semnificația psihologică a metaforei, trebuie să remarcăm că utilizarea metaforică a cuvîntului, distrugînd conținutul logic al acestuia, generează asociații emoționale direcționate într-un anumit fel (oricît ar fi uneori de vagi și de indefinite). Nu gîndul nostru este cel care supraviețuiește cuvîntului, ci sentimentul. În sensul acesta este caracteristic faptul că multe dintre cuvintele emoționale ale limbajului practic au o origine metaforică, de pildă: "deduška", "golubcik", "skotina", "podleț"<sup>8</sup> (inițial – un om dintr-o pătură joasă) etc.

Expresia metaforei este generată nu numai de caracterul acelei "imagini" embrionare care este inclusă în metaforă, dar într-o mare măsură de coloritul lexical al cuvîntului metaforic, adică de perceperea mediului lexical din care a fost preluat cuvîntul.

Metafora nu este deloc o trăsătură specifică doar pentru limbajul poetic, ea se utilizează și în limbajul practic, în vorbirea comună. În procesul repetării cuvîntul începe să fie însoțit de sensul său secund (figurat) și astfel capătă o nouă semnificație fundamentală. Există foarte multe cuvinte care au un sens de origine metaforică (care și-au pierdut uneori sensul primar), de pildă "*a mișca sufletul*" (de aici "mișcător"), "cuvîntul viu" etc.

O clasă aparte de cuvinte metaforice este constituită de cele al căror sens secund a apărut ca urmare a necesității de a nominaliza un nou fenomen existențial. De obicei în aceste cazuri semnificația vechilor



cuvinte se extinde asupra noilor noțiuni. Astfel, când a apărut hîrtia, cuvîntul "list", care însemna numai frunză, s-a extins și asupra foi de hîrtie. O dată cu inventarea armelor de foc, cuvîntul "streliat"<sup>9</sup> a început să semnifice nu numai tragerea cu arcul. Când a apărut mobila, diversele părți ale ei s-au numit "picior" (al mesei, al scaunului), "spătar" (cf. ureche, gîtul ceanicului etc.).

Fenomenul extinderii sensului se numește catahreză<sup>10</sup> și prin natura sa este mai apropiat de metonimie.

Metaforele lingvistice (cuvintele cu o origine metaforică a semnificației) nu sînt metafore în accepția stilistică, deoarece sensul secund este ca un sens primar. Metafora stilistică trebuie să fie nouă și neașteptată. [...]

**Epitete** Într-o analiză strictă a cuvîntului în planul unuia din sensurile sale fundamentale vom observa că acesta semnifică un fenomen dintr-un șir de fenomene similare. Eliberînd cuvîntul de toate asociațiile sale legate de natura lui lexicală, lingvistică, adică de coloritul lexical și emoțional, de indiciile accidentale, îl vom putea utiliza ca o definire strictă a unui anume fenomen obiectiv și atitudinea noastră față de cuvînt va fi determinată de atitudinea noastră față de obiectul semnat. Cuvîntul astfel înțeles devine *termen*. În acest fel, cuvîntul "triunghi" în sensul său matematic înseamnă o anume figură matematică, realizată prin întretăierea a trei linii drepte (același cuvînt, dar într-o altă accepție – ca termen muzical – va semnifica un instrument de percuție). Totalitatea fenomenelor semnificate de termen se numește *sfera termenului*, totalitatea indiciilor *comune pentru toate fenomenele* care intră în componența sferei se numește *conținutul termenului* (sau a noțiunii corespunzătoare exprimate de termen). Astfel, sfera termenului (sau a noțiunii) "casă" reprezintă totalitatea clădirilor la care se poate aplica acest cuvînt. Conținutul noțiunii îl vor constitui indiciile care deosebesc aceste clădiri de alte obiecte (în cadrul indiciilor intră și indicele originii: casa este construită, peștera nu este casă; și indicele destinației: casa este făcută pentru găzduirea oamenilor etc.). Dacă însă ne vom concentra nu asupra tuturor caselor, ci numai asupra unei anume grupe de case, care se deosebește de celelalte printr-un indice sau printr-un șir de indicii, absente la celelalte case, vom constitui o nouă noțiune de *sferă redusă* (nu toate casele, ci numai unele), dar cu un



*conținut mai mare* (toate indiciile "casei", plus însușirea caracteristică numai pentru o anume grupă). Uneori această nouă noțiune poate fi exprimată printr-un singur cuvânt-termen, de pildă, vilă, izbă, cabană, conac, palat, gară și altele. Sînt posibile însă și cazurile cînd unei noțiuni noi nu-i corespunde un termen unic. În aceste cazuri se apelează la termeni compuși, asociindu-se termenului general un determinativ gramatical, care conține însușirea ce disociază o grupă dată de fenomene din sfera generală a fenomenelor semnificate de termen. Astfel, se creează termenii "casă de lemn", "casă cu trei etaje", "casa statului" etc. Determinarea gramaticală care îngustează sfera termenului și care conține o însușire nouă, asociată conținutului termenului, se numește *determinarea logică*. Funcțiile determinărilor logice constau în relevarea fenomenului determinat din grupa fenomenelor similare, în evidențierea indiciilor care-l deosebesc.

Determinarea *poetică* se deosebește esențial de cea logică, ea nu are o funcție de detașare a unui fenomen dintr-un grup de fenomene similare și nici nu introduce un indice nou, absent în cuvîntul determinat. Determinarea poetică repetă indicele inclus chiar în cuvîntul determinat, și are drept scop să atragă atenția asupra indicelui dat sau să exprime atitudinea afectivă a vorbitorului față de obiect. Astfel, cînd spunem "stepă întinsă", "mare albastră", nu deosebim "stepa întinsă" de o alta (adică nu ne gîndim la o stepă îngustă) și nici nu opunem "marea albastră" unei mări de o altă culoare, nu facem decît să detașăm indiciile date, apreciind importanța lor pentru expresie. În majoritatea cazurilor cînd vorbim despre fenomenele individuale, determinările sînt date într-un plan poetic, și nu într-un plan logic. Determinarea poetică se numește *epitet* [...]

În limbajul poetic epitetul este adesea metaforic. Este cazul expresiei "gînduri de plumb".

Epitetul metaforic se deosebește de metafora obișnuită prin includerea unui element de *confruntare*. Se poate, de pildă, înlocui în context "dinții" cu cuvîntul "perle". Vom obține astfel o metaforă pură, tot efectul ei constă în faptul că nu este folosit cuvîntul "dinții". Se poate spune însă și "dinții de perle". Aici epitetul "de perle" joacă același rol ca și cuvîntul "perle" în primul caz, cu deosebirea că este totuși pronunțat cuvîntul "dinții" ceea ce ușurează înțelegerea propoziției. "Dinții de perle" sau "perlele dinților" generează o confruntare dintre cuvîntul care denumeste în sens propriu și cel care îl denumeste metaforic.



În acest sens, asistăm pe de o parte la o slăbire a metaforei, iar pe de altă parte se obține un efect special prin confruntarea a două cuvinte într-o accepție semantică diferită (unul într-un sens direct, celălalt în sens figurat). Uneori, pentru a mări efectul, se alege un epitet aflat într-un raport de opoziție sau de contradicție cu determinatul, precum "dulce amărăciune", "liniște sonoră", "lumină sumbră" etc. Aceste epitete contradictorii (în accepția proprie) poartă numele de *oxymoron*.

Epitetul metaforic reprezintă un prim pas spre comparația metaforică. În loc de "dinții de perle" se poate spune "dinții ca perlele". Aici lipsește încă momentul comparației psihologice, forma lexicală însă se apropie de aceasta. Dacă vom spune că "dinții prin culoarea și strălucirea lor seamănă cu niște perle" vom avea o comparație finită.

Metafora se deosebește fundamental de comparație prin faptul că, în limitele ei, cuvântul apare numai în sensul său figurat ceea ce face ca sensul propriu să se realizeze cu totul vag. În comparație, cuvintele sînt utilizate în sensul lor direct și atenția este îndreptată asupra a două noțiuni perfect distincte. Comparația poate fi realizată pînă la capăt, din care pricină este exprimată printr-o propoziție terminată, ce menționează o etapă distinctă a gîndirii, metafora însă e un element al expresiei și nu se dezvoltă într-o idee independentă.

Cu toată diferența dintre metaforă și comparație, sînt posibile și formele intermediare ale expresiei, în care să fie prezente și elemente ale comparației, și elemente ale metaforei, este posibilă o gradare a expresiei de la metaforă la comparație, astfel că în fiecare caz în parte trebuie să analizăm dacă în expresia dată există o preponderență a metaforei sau a comparației. Această problemă apare ori de cîte ori ne întîlnim cu o confruntare a cuvîntului metaforic cu cel direct<sup>11</sup>. [...]

Metafora și metonimia sînt cele două clase fundamentale ale tropilor. Sînt utilizate de autori dintre cei mai diferiți. În funcție de preponderența metaforei sau a metonimiei, stilul unui scriitor poate fi caracterizat drept metaforic sau metonimic.

În analiza unui text literar, pentru a deosebi metafora de metonimie ne putem conduce după următoarea regulă practică: metafora poate fi transformată de obicei în comparație, prin completarea metaforei cu cuvintele: "de parcă", "în genul" etc., sau prin introducerea unui cuvînt care, prin sensul său direct, să exprime semnificația sugerată de context, cuvînt cu care se va compara cuvîntul metaforic. Metonimia nu permite această operație. Ex.: "ziua sumbră parcă s-ar uita pe



B.V. TOMAȘEVSKI

fereastră", "albina zboară dintr-un stup care seamănă cu o chilie", "citesc o carte care seamănă cu "Pușkin". [...]

### SINTAXA POETICĂ

După cum o expresie poate fi făcută palpabilă printr-o selecție corespunzătoare a cuvintelor, același scop poate fi atins și printr-o selecție corespunzătoare a construcției sintactice, adică a îmbinării cuvintelor în unități omogene – în fraze și propoziții.

Trebuie remarcate următoarele aspecte în procesul îmbinării cuvintelor în propoziții.

1. Acordul și subordonarea cuvintelor și a propozițiilor (subordonarea propoziției secundare față de regentă).
2. Ordinea în care sînt așezate cuvintele.
3. Semnificația uzuală a construcției sintactice.
4. Formularea propozițiilor în procesul pronunțării lor, sau intonația.
5. Semnificația psihologică a construcției. [...]

Toate fenomenele de deformare a sintaxei sînt însoțite de o modificare și de o construire corespunzătoare a intonației. Utilizarea intonației drept un mijloc prin care se realizează coloritul emoțional al limbajului este caracteristică pentru limbajul poetic (pe asta se bazează interogațiile și exclamațiile retorice). Dar formele intonaționale acute nu sînt utilizate doar pentru sublinieri emoționale, ci și pentru organizarea generală a limbajului, prin amplasarea într-o operă a corespondențelor intonaționale.

Aceasta face ca în procesul analizei stilului artistic să fie necesară observarea paralelismelor lexicale și sintactice, care corespund de obicei și paralelelor intonaționale. [...]

### EUFONIA

Limba este realizată cu ajutorul sunetelor, care în diversele lor combinații dau cuvinte și propoziții. În limbajul practic aceste sunete aproape că nu atrag atenția asupra lor. Înțelegînd limbajul, uităm cum sună. Cu totul altfel stau lucrurile în limbajul poetic, în care



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

există o orientare către expresie. Aici sunetele limbii capătă o mare semnificație și în unele cazuri pot chiar, prin impresia provocată, să acopere receptarea sensului.[...]

Într-o lucrare literară tot materialul fonic al limbii umane este organizat și ordonat. Organizarea aceasta are de obicei un caracter secundar, adică se obține mecanic, ca rezultat al realizării unui limbaj în forme sintactice și în lexicul pe care le simte necesare autorul. Uneori însă atenția sa îndreaptă nemijlocit asupra sonorității. În cazul acesta trebuie să ținem cont de lucrurile asupra cărora este îndreptată atenția autorului. Dacă sînt organizate momentele cantitative ale pronunției, se obține o vorbire ritmată; totalitatea procedeelelor organizării vorbirii ritmate constituie euritmia. Dacă atenția este îndreptată asupra calității sunetelor, avem de-a face cu eufonia în sensul îngust al cuvîntului.

**1. Eufonia cantitativă** Vorbirea nu reprezintă un flux vocal continuu, ci unul întrerupt. În procesul pronunției reunim cîteva cuvinte într-o anume unitate – kolon-ul prozaic (sau cadența vorbirii) mai mult sau mai puțin despărțit de kola învecinate. [...] În funcție de numărul de cuvinte și de ordinea așezării silabelor accentuate și neaccentuate într-un kolon, pronunțarea va necesita un consum de energie mai mare sau mai mic.

Sistemul distribuirii energiei de pronunțare în timp constituie ritmul natural al vorbirii. Studiind ritmul vorbirii, trebuie neapărat să ținem seama de kola în care se divide vorbirea, de cît este de netă disocierea acestor kola și de modul în care sînt amplasate cuvintele și accentele lor înăuntrul tuturor kola.

Kola scurte și disociate net creează o vorbire sacadată, alertă și energică. Kola lungi cu granițe nedecise, kola care trec oarecum unul într-altul, creează un ritm nedecis, șters, și lent. [...]

**2. Eufonia calitativă** Selectarea fonemelor limbii (de altfel, ca și alegerea unui ritm anume) poate să urmărească realizarea unuia dintre cele două scopuri: 1. eufonia vorbirii, 2. expresivitatea. [...]



Selecția fonetică se realizează nu numai de dragul sunetelor, dar și cu scopul de a închea prin corespondențele fonetice diviziunea vorbirii în unități ritmice. Acest lucru se remarcă îndeosebi în rîmă, atît în proză (proverbe și zicători), cît mai ales în poezie.

Un alt aspect al selecției fonetice o constituie expresivitatea sonoră. Baza funcției expresive a sunetelor sînt asociațiile, pe care le corelăm direct cu fonemele. Asociațiile au semnificații diferite. [...]

Utilizarea sunetelor ca un echivalent al expresiei, ca ceva identic cuvîntului care denumește fenomenul se numește uneori metaforă fonetică.

Asociațiile care corelează nemijlocit emoțiile și reprezentările obiective cu sunetele limbii sînt foarte numeroase. Dar nu trebuie să uităm că sînt cu totul instabile și adesea subiective. [...]

#### FORMA GRAFICĂ

Întrucît literatura utilizează vorbirea scrisă, reprezentarea grafică joacă și ea un anume rol în procesul de receptare. De obicei grafica, adică o anumită așezare a textului tipărit, este neglijată. Cu toate acestea, reprezentările grafice au un rol important. Astfel, poezia (cu foarte puține excepții) se scrie în rînduri-versuri detașate unele de altele și acest aspect grafic ne indică modul în care trebuie să citim o poezie și cum se segmentează sub raportul ritmului. La rîndul lor, grupurile de versuri sînt despărțite de spații libere, care indică pauzele. Aceste spații constituie semnul diviziunii lucrării.

Același lucru îl întîlnim și în proză. Diviziunea vorbirii în paragrafe, spații libere, despărțirea rîndurilor prin liniuțe sau asterisc, toate acestea reprezintă acele indicații vizuale care susțin receptarea construcției unei lucrări. Schimbarea caracterelor, o anumită grafie a cuvintelor, toate acestea își pot avea rolul lor în receptarea textului. [...]

#### NOTE

1. Nu trebuie să considerăm că "orientarea către expresie" se produce în detrimentul ideii, că, urmărind expresia, scăpăm din vedere sensul. Dimpotrivă, atrăgînd atenția asupra sa, expresia ne stimulează gîndirea și o obligă să evalueze cele auzite. Și invers – formele banale ale vorbirii, care alunecă pe lîngă atenția noastră, o și adorm într-un fel și nu provoacă nici



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

un fel de reprezentări. Un om care n-are ce să comunice, care însă e obligat să vorbească, recurge la obișnuita "frazologie standard", care îi dă posibilitatea să creeze o iluzie a vorbirii, fără ca aceasta să conțină vreo idee. Ascultătorul, obișnuit cu "frazologia standard", o ascultă automat, fără să-și rețină atenția asupra sensului celor expuse.

2. Trebuie să remarcăm că un cuvânt reliefat prin conștientizarea frazei nu se va suprapune în toate cazurile cu diviziunea grafică sau de pronunțare. De pildă, "v lesu" /în pădure/ se pronunță ca un singur cuvânt și se scrie ca două. Cuvântul "ne znaiu" /nu știu/ se pronunță ca un cuvânt, dar se scrie ca două. Din punct de vedere semantic "ne znaiu" se află în același raport față de "znaiu" ca și "neznanie" /necunoaștere/ față de "znanie" /cunoaștere/, cu toate acestea, în primul caz, e un raport de două cuvinte grafice față de unul, pe când în cel de al doilea – de unu față de unu. În împrejurarea când devine necesară diferențierea tipului de izolare a cuvântului, se poate vorbi de cuvântul fonetic (pronunțat deosebit), de cuvântul grafic (scris deosebit) și de cuvântul semantic (cu un sens deosebit).

Uneori cuvântul semantic se compune din mai multe cuvinte fonetice sau grafice. Este cazul numelor și al termenilor compuși: Nijni-Novgorod, Ursa Mare, calea ferată. În aceste îmbinări nu sînt două centre de formare a reprezentărilor, este unul singur pentru fiecare grupă de cuvinte. Reprezentarea generată de asocierea "calea ferată" nu coincide cu îmbinarea reprezentărilor provocate de cuvintele "calea" și "ferată" ("calea ferată" nu este "calea făcută din fier"). Într-unul din ziare mamutul a fost denumit "poleznoe iskopaemoe" /literal: zăcămint util/. Ridicolul acestei denumiri constă în faptul că autorul notiței a înțeles expresia ca două cuvinte semantice "poleznoie" (mamutul nu face, evident, rău nimănui și este util pentru știință) și "iskopaemoia" ("iskopaemoie jivotnoie" fosilă, literal: animal dezgropat, adică un animal dispărut și găsit cu ocazia săpăturilor), în timp ce expresia "zăcămint util" reprezintă un singur cuvânt semantic și semnifică minereurile, cărbunele etc., extrase pentru industrie.

4. Limba rusă se împarte în trei grupuri mari: dialectul velikorus, dialectul bielorus (R.S.S.B. și o parte din gubernia Smolensk) și dialectul "malorus" (ucrainean, R.S.S.U.). Ultimele două dialecte s-au dezvoltat între timp în limbi independente și își au literatura lor. Dialectul velikorus se împarte în dialectul velikorus de nord (nordul și estul – regiunea Volgăi) și velikorus de sud (guberniile Tula, Oriol, Kursk, Riazan, Voronej, Tambov, regiunea Donului). Între cele două dialecte se întinde pe o fișie subțire dialectul de tranzit velikorus de mijloc (prin guberniile Novgorod, Tver, Moscova, Penza). Dialectele amintite se deosebesc în primul rînd prin pronunție și apoi prin bagajul de cuvinte și prin sintaxă. Particularitățile principale, cu precădere fonetice, ale dialectelor sînt următoarele: în graiurile nordice "o" se pronunță ca atare și în propozițiile neaccentuate (de pildă: "voda"); lipsește consoana "iot" între vocale (v. pp.108-109), adică se spune "bîvaet" în loc de "bîvaiet", caracteristic pentru graiul moscovit; după substantive se adaugă de obicei "ot", "ta", "tu", "ti" ("domot", "izba-ta", "izbu-tu", "v izbe-ti"). În graiurile velikoruse de sud "o" neaccentuat se pronunță "a", adică se spune "vada"; în loc de "g" scurt (ocluziv) se pronunță un "g" lung (fricativ) care se aude în toate graiurile în pronunție veche în cuvinte ca "blago", "gospodi"; la persoana a treia a verbelor se pronunță un "t" moale – "idioti", "znaiuti". Limba literară rusă s-a constituit din amestecul slavonei cu graiul viu moscovit (care aparține dialectului velikorus de mijloc), cu suprapunerea unor cuvinte noi, determinate de necesitățile noii culturi; aceste cuvinte fie că s-au format după modelul celor existente (de pildă, "promislenosti" – industrie, "trogatelni" – înduioșător, "vliianie" – influență), fie că, mai frecvent, au fost împrumutate din alte limbi ("gazeta", "gramofon", "pocita", "aktivni").

5. Noi /am tot atacat/ cu baioneta/lirica/ Tot căutăm/ o vorbă/ nudă și precisă./Dar poezia-i/ o chestie teribil de parșivă./ Există/ și nu-i pasă de nimic.

6. Cu cercuri celeste împodobesc/ Artiștii-naltele tavane ale/ Sălilor...



B.V. TOMAȘEVSKI

7. Iar sînt plin de viață: așa mi-e organismul/ (Vă rog să-mi iertați prozaismul inutil).

8. Bunic, porumbel, vită, ticălos.

9. Verbul "streliat" – a trage cu pușca, – vine în limba rusă de la substantivul "strela" – săgeată (N.T.)

10. Catahreză înseamnă "extindere", dar și "abuz". Uneori termenul se întrebuițează pentru a defini un trop exagerat, monstruos, de pildă, o metaforă de logică contradictorie, o metaforă aglomerată, cum ar fi: "Aripa dreaptă a fracțiunii s-a împărțit în cîteva suvoaie". Dostoievski, caracterizînd stilul patetic al unui om băut, îi atribuie următoarele cuvinte: "Acest lucru îl vede numai mîna celui-de-sus".

11. Pentru acest gen de confruntări este caracteristic cazul cînd metafora primește în calitate de determinant un cuvînt, care, în sensul său inițial, înseamnă același lucru ca și (în sensul său figurat) determinatul, de ex.: "șarpele remușcărilor sufletești". Aici prin cuvintele "remușcări sufletești" se precizează cuvîntul "șarpe". Cf.: "perlele dinților", "chihlimbarul și rubinul strugurilor" (Pușkin).

(Din cartea: Boris Tomașevski, *Teoria literaturii. Poetica*. București, Editura Univers, 1973, Traducere, prefată și comentarii de Leonida Teodorescu, pp.31-131).



G.G. ȘPET  
(1878 – 1940)

**E**STETICIAN, filozof, teoretician literar, traducător. S-a născut în anul 1878 în orașul Kiev. A absolvit cursurile Facultății de istorie-filologie ale Universității din Kiev. Din anul 1918 lucrează ca profesor la Universitatea din Moscova. Gustav Gustavovici Șpet a fost profund influențat de fenomenologia lui Husserl, la care și-a dat doctoratul înainte de Revoluție. Ideea fundamentală a lucrărilor sale filologice – cuvântul este “stratul originar” din care cresc toate formele de cunoaștere – își are sursa în această legătură strânsă a gândirii logico-filosofice șpetiene cu filozofia husserliană. Lucrările *Înțelepciunea sau rațiunea? (Mudrost' ili razum?, 1917)* și *Fragmente estetice (Esteticeskie fragmenty, 1923)* dezvoltă teoria cuvântului-semn și se ocupă de estetica cuvântului. Pe baza analizei nivelelor fonetic, morfologic, sintactic, intonațional ale limbii, Șpet elaborează, în detaliu, teoria limbii *in usum aestheticae*, văzînd în poetică o “gramatică a limbajului și gândirii poetice”. *Fragmentele estetice* și lucrarea *Probleme de estetică actuală (Problemy sovremennoi estetiki, 1923)* abordează esteticul ca pe un cumul de funcții: 1. expresivă; 2. de reprezentare; 3. de semnificare și denotație.

În linia Humboldt-Potebnea, G.G.Șpet este interesat de problema formei interne a limbii, contribuția lui, în acest sens, constînd în formularea teoriei formei poetice interne, căreia îi fixează ca reper comparativ forma logică (vezi *Forma internă a cuvîntului, 1927*). Ocupîndu-se de relațiile formelor logice cu formele poetice, Șpet ajunge, între altele, la definiția romanului ca “structură pur retorică”. În această înțelegere a specificului romanului Șpet se întâlnește cu M.Bahtin, autorul unor lucrări nepublicate la acea dată și semnatarul cărții *Problemele poeziei lui Dostoievski*, apărute în 1929.

Șpet include cuvîntul și arta cuvîntului unei semioze generale, anunțînd, prin aceasta, principiul de bază al direcției semiotice moderne.

Lui Șpet îi aparțin și studii fundamentale de filozofia culturii. Filozofia culturii este privită de el în strînsă legătură cu filozofia limbii în lucrarea *Introducere în psihologia*



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

etnică din 1927, lucrare construită pe ideea analogiei dintre semnul lingvistic și semnul culturii, mai exact, a coincidenței de substanță dintre forma internă a cuvântului și forma internă a culturii. Importanța acestei lucrări stă nu numai în principiile teoretice amintite, în care nu este greu să recunoaștem preliminarii la o semiotică și o tipologie a culturii așa cum vor fi ele concepute câteva decenii mai târziu de I. Lotman și adepții lui, dar și în analizele filologice și estetice pe care le face unor texte din Belii sau Al. Blok.

Între anii 1923-1929, G.G. Șpet este vicepreședinte al Academiei de arte frumoase din Moscova. La începutul deceniului patru însă, din motive politice, filozofului și filologului Șpet i se ia dreptul de a publica și de a-și exercita profesoratul la Universitate. Acest "Oscar Wilde al filozofiei", cum i s-a spus, va trăi din mici expediente, scriind între timp, pentru sertar, lucrări monografice despre Dickens, Byron, Thackeray și traducând *Fenomenologia spiritului* de Hegel. Arestat și închis într-un lagăr ca deținut politic, G.G. Șpet este executat în martie 1940.

### STRUCTURA CUVÎNTULUI IN USUM AESTHETICAE

Termenul "cuvînt" este folosit de noi în accepția de cumul de date senzoriale receptate și solicitînd înțelegerea noastră, adică legate de un sens sau o semnificație. Cuvîntul este un complex de sunete care, în procesul comunicării dintre oameni, îndeplinește o serie de funcții specifice: funcția de bază (semantică și sinsemantică) și funcția derivată (expresivă și deictică: chemare, îndemn, rugămintă, plîngere ș.m.d.). Cuvîntul este *prima facie* comunicare. Prin urmare, cuvîntul este un mijloc de comunicare, iar mesajul lui este condiția comunicării. Cuvîntul este nu numai un fenomen al naturii, dar și principiu al culturii. Cuvîntul este arhetipul culturii; cultura este cultul înțelegerii, cuvintele sînt încarnarea rațiunii. [...]

Cuvîntul este semn sui generis. Dar nu orice semn este cuvînt. Există semne-embleme, semnale, simptome, sigle, note, blazoane, omnia etc. Teoriile privind relația dintre cuvînt ca semn și semnificația lui, teorii bazate pe explicații psihologice – asociații, legături, cauze, influențe, convenție ș.a.m.d. – sînt doar ipoteze a căror aplicabilitate practică, dată fiind criza actuală, este aproape nulă. Relația cuvînt-semn este o relație specifică. Ea ține de "gen", dar nu se subordonează acestuia. Chiar de-ar fi posibilă plasarea acestei relații în subordinea genului, chiar dacă chestiuni de principiu ar cere acest lucru, totuși, metodologic, este mai corect și logic ca, înainte de a construi niște teorii, să considerăm relația amintită ca specifică. Specificitatea relației cuvînt - semn este dată nu de complexul sonor ca atare, ci de



sens, de cel de al doilea termen al relației care este și el obiect și existență sui generis. Numai o analiză fenomenologică riguroasă ar putea stabili prin ce se deosebește receptarea complexului sonor ca semn semnificant de receptarea unui obiect din natură. Cuvintele-noțiuni "cuvînt" și "semn" principal și ontologic sînt eterogene și numai o metodă exactă de interpretare ar fi în stare să găsească limitele și sensul lor. Aceasta este o problemă tot atît de dificilă ca și aceea a delimitării realului de iluzie și constituie o parte din problematica generală a realului.

Ce înseamnă un cuvînt sau cuvîntul-unitate ne poate spune contextul. În funcție de scopul urmărit, dintr-un context dat putem detașa un complex sonor sau altul, pe care-l considerăm cuvînt. În prezent, reprezentarea grafică și delimitarea unui complex sonor ca și cuvînt sînt convenționale; în mare măsură, ele respectă niște motivații ale comodității și niște cerințe ale gramaticii. [...]

Cuvintele legate sintactic formează tot un cuvînt: prin urmare, vorbirea, cartea, literatura, limba întregii omeniri, cultura toate sînt cuvîntul. Din punct de vedere metafizic, nimic nu ne împiedică să considerăm universul un cuvînt. Relațiile esențiale și formele tipice în structura cuvîntului sînt pretutindeni aceleași. [...]

Teoria cuvîntului ca semn este sarcina ontologiei formale sau a științei despre obiect în domeniul semioticii. Cuvîntul poate îndeplini funcțiile oricărui semn și orice semn poate îndeplini funcțiile cuvîntului. Orice percepție senzorială a oricărei forme spațiale și temporale, indiderent de volum și durată, poate fi considerată semn, semn decodată, cuvînt. Oricît ar fi de diverse presuposițiile "cuvîntului", definiția lui specifică presupune raportarea la sens.

Prin structura cuvîntului înțelegem nu structura lui morfologică, sintactică sau stilistică, în general, nu structura lui "plană", ci alcătuirea lui organică, de profunzime: de la obiectul senzorial perceput la obiectul formal-ideal (eidetic) prin toate treptele situate între aceste două ipostaze. Structura este o alcătuire concretă în care părțile își pot schimba "dimensiunea" și chiar calitatea, dar nici o parte a întregului, *in potentia*, nu poate fi înlăturată fără a afecta întregul. *In actu*, unele "părți" pot fi în stare embrionară, neconturate sau degenerare, atrofiate. Acest lucru, însă, nu modifică tabloul structurii. Este necesar a face distincție între structură și "complexul" divizibil și decompozabil în elemente abstracte. Structura diferă și de un agregat a cărui masă complicată admite distrugerea și înlăturarea unei părți compo-



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

nente fără ca prin aceasta să se modifice esența calitativă a întregului. Structura poate fi împărțită doar în structuri închise a căror recompunere reface structura inițială.

Formațiunile spirituale și culturale au un caracter prin excelență structural, încât putem spune că "spiritul" însuși și cultura sînt structuri. În lumea socială, structuralul este o in-formare din exterior. În principiu, substanța însăși este lipsită de structură, ea constă din componente avînd forma structurii. [...]

Într-un dat structurat, toate momentele, toate componentele structurii sînt prezente măcar *in potentia*. Analiza structurii în totalitatea ei, ca și analiza părților ei componente, necesită o atenție egală pentru datele actuale și momentele potențiale ale structurii. Orice formă structurată este considerată completă din punct de vedere actual și potențial. Completitudinea actuală nu este dată totdeauna explicit. Toate formele implicite admit, în principiu, o explicație. Este foarte important să nu uităm acest lucru cînd ne referim la cuvînt. Astfel, entimema conține potențial și *implicite* un silogism cu toate componentele sale de structură; teoria este contrasă într-o formulă; forma matematică se caracterizează nu numai prin relațiile potențiale, pe care le dezvăluie dimensiunile cantitative actualizate, ea implică și algoritmul care o anunță; *in potentia*, propoziția este un sistem de concluzii și, implicit, concluzia unui silogism; noțiunea (cuvîntul finit) este, *in potentia* și *implicite*, o propoziție; metafora sau simbolul este, implicit, un sistem de tropi, iar *in potentia* – un poem ș.a.m.d.

[...] Cuvîntul în sine, ca dat real, nu este un obiect estetic. Trebuie să analizăm formele existenței lui pentru a găsi în structura dată acele momente care se supun estetizării. Aceste momente constituie obiectualitatea estetică a cuvîntului. Nu o dată psihologii au încercat să găsească o schemă a cuvîntului în care să fie reprezentate componentele structurii lui. [...] Dar ei au fost interesați să dezvăluie procesele psiho-fizice ale înțelegerii și receptării, ignorînd baza obiectuală a acestor procese. În consecință, au rămas în afara interesului lor acele momente pe care se bazează, între altele, sentimentul estetic. Dacă s-a întîmplat ca psihologii să dea de "complicațiile" estetice ale proceselor pe care le studiau, ei au înscris tonul lor "emoțional" estetic între actele intelectuale ca un proces inexplicabil care, de regulă, urma să se analizeze "ulterior". "Ulterior" sentimentul estetic era "explicat" din nou fără o bază și o motivație la obiect.



[...] În mod curent, limbajulul noțional, logic, finit, "exclusiv denotativ" i se opune limbajul poetic, retoric, imagistic și figurativ care provoacă emoții diferite, între care și emoția de ordin estetic. În realitate, acestor forme de limbaj trebuie să li se opună limbajul "neformat", cotidian, utilitar care este un adevărat depozit de materiale ce urmează să se finiseze în elementele logice și poetice ale limbii. Înarmați cu criterii logice și poetice, extragem cu ușurință din limbajul "vulgar" (adică pur utilitar) și termeni, și "imagini". În ceea ce privește interacțiunea dintre limbajul logic și limbajul poetic, ea este determinată de însăși poziția acestor forme între formele pur ideale ale obiectului și formele pur senzitive ale complexului sonor. Formele logice sînt forme interne constructive, iar formele poetice – forme interne construite. Realizarea strictă și desăvîrșită a acestei legi este exprimată de un termen istoric care a dobîndit și o semnificație teoretică: clasicismul. Din punctul de vedere al relațiilor formelor logice și poetice, chiar și un model clar ca Divina Commedia este, prin forma lui, o operă clasică realistă (cu toată prezența "fantasticului", poemul este realist la modul poetic, iar nu metafizic, nu din punctul de vedere al "percepției lumii reale"), străină "improvizației" idealismului romantic. Aceasta deși, estetic și genetic, rolul hotărîtor în dezvoltarea subiectului îl are aici forma poetică, în timp ce baza logică i se subordonează. Dacă geneza ar fi fost inversă, am fi vorbit de o operă filozofică expusă în formă poetică, iar nu de o creație poetică cu subiect filozofic. [...]

În orice opoziții am folosi caracteristicile limbajului poetic de a fi imagistic și figurativ, termenul "image" cere a fi interpretat ca formă sui generis. În calitate de formă verbală care delimitează un șir de alt șir, "imagea" (la fel ca și "termenul") trebuie să posede o structură similară cu aceea a cuvîntului în general. Doar anumiți membri ai acestei structuri care se supun unei definiții speciale vor avea particularități specifice, de exemplu, proprietatea de a intensifica unele relații dintre forme, de a atenua, extinde, prescurta etc. Exterior, imagea se conturează în forme stilistice specifice care, tot la nivel exterior, pot fi reduse la forme sintactice și corelate cu formele logice. Așa arată formele compoziției întregului și părților, ale distribuției și compunerii *părților*: capitolulelor, scenelor, strofelor ș.a.m.d., a *frazelor*: perioadelor, enunțurilor fragmentare (în acest sens, este uimitoare, de



exemplu, *Călătoria în Arzrum*)\*, în sfârșit, formele unor membri de propoziție. Trebuie să fie ceva care deosebește aceste forme de structură logică, ceea ce ne și îndreptățește să le numim *forme imagistice* sau *imagini*. Acest ceva își găsește o expresie externă în repetiții, paralelisme directe și reflectate, anafore, refrene etc.

Imagistica este specifică nu numai "poeziei" ca literatură beletristică. Ea este caracteristica generală a limbii, fiind specifică și expunerii științifice. Nu este vorba de o expunere "frumoasă" în știință, ci de expunerea științifică în general care nu este posibilă fără aportul imaginației creatoare la elaborarea de ipoteze, modele "plastice", fără apelul la mijloace de reprezentare. [...] Cu atât mai mult, este necesar a face diferența, măcar de principiu, între cuvântul-imagine și cuvântul-termen. Cuvântul-imagine surprinde particularitatea lucrului care a impresionat "pe neașteptate" imaginația creatoare. Cuvântul - imagine este totdeauna trop, "expresie figurată", atâta timp cât nu a devenit încă expresie proprie, adică o expresie orientată direct către sens; în momentul incipient, când această expresie directă apare, ea este percepută ca trăire imaginată, poetică. Ea este cuvânt liber, mijloc al creativității limbii înseși.

Cuvântul-termen tinde spre "expresia directă"; ocolind imaginea și tropul, evitând transferul de sens. Întrucât fiecare cuvânt este, în esența lui, un trop, (reprezentare a imaginației), situația de mai sus se realizează prin includerea cuvântului într-un sistem corespunzător. Limbajul vorbit include cuvântul într-un context și, prin aceasta, îl plasează în proximitatea "proprietății", dar terminologizarea propriu-zisă este includerea cuvântului într-un sistem de noțiuni, care, prin legile lui specifice și prin relațiile ideale dintre părțile lui, realizează un context. Când se inventează un termen, se încearcă să i se imprime o marcă esențială. Termenul va fi un cuvânt marcat; în speță, un mijloc de comunicare.

Este foarte important să extindem noțiunea de "imagine", astfel încât să înțelegem prin ea nu numai "un cuvânt" (care, semasiologic, nu este totdeauna parte de-sine-stătătoare a propoziției), ci orice îmbinare sintactică finită de cuvinte). *Monumentul*, *Prorocul*, *Călărețul de aramă*, *Evgheii Oneghin* sînt imagini; strofele, capitolele, propozițiile lor sînt, de asemenea, imagini; cuvintele din ele sînt și ele imagini. Compoziția

\* Însemnări de călătorie scrise de Pușkin cu ocazia celei de a doua călătorii în Caucaz, în anul 1829. Au fost publicate pentru prima oară în 1836.



în întregul ei ar fi o imagine dezvoltată *explicite*. Și invers, imaginea, de exemplu, metaforicitatea unui cuvânt este o compoziție *implicite*. Dezvoltarea unei denumiri simple, a numelui în legendă, mit, basm este, cum se știe, lucru frecvent. De aceea, anticipând, trebuie să calificăm de simplistă și îngustă opinia potrivit căreia metafora, de exemplu, se dezvoltă din comparație (dacă nu extindem, bineînțeles, noțiunea de comparație la sensul de contrast). Formal, ar trebui să existe atâtea tipuri de metaforă cîte tipuri de relații există între obiecte și cîte tipuri de relații stau la baza raționamentelor.

Din punct de vedere imanent, opoziția limbaj terminologic și imagistic este la fel de relativă. Ea nu înseamnă înlocuirea unei serii de forme cu altă serie (din cele spuse mai sus știm că formele poetice interne se suprapun pe cele logice), ci doar dezvoltarea relativă a uneia și sărăcirea, tot relativă, a celeilalte. Relația reciprocă a acestor serii ca părți necesare ale structurii verbale, principial, nu se schimbă. În consecință, concepția conform căreia în limbajul poetic conceptul este înlocuit de imagine, iar conceptualizarea – cu *fantazarea* este eronată. Această părere este amendată și de raportul dintre imagine și alte părți ale structurii cuvîntului; imaginea este predicăție, iar predicăția nu este o funcție a fanteziei; imaginea este înțeleasă, lucru ce iarăși nu este specific fanteziei.

Trăsăturile caracteristice ale imaginii ca formă poetică internă sui generis se exprimă, aproximativ, în următoarele: în structura cuvîntului, imaginea se situează între învelișul sonor și forma logică; într-o analiză abstractă, ca obiect al analizei, imaginea se situează între "lucru" și "idee". Posedînd simultan caracteristicile lucrului și ideii, imaginea nu este nici lucru nici idee. Imaginea nu este "lucru", motiv pentru care ea nu reclamă o existență reală în lumea reală; imaginea nu este idee pentru că nu pretinde o existență eidetică în lumea ideală. Dar imaginea posedă caracteristici ale ideii în măsura în care ea cere întruparea, nu "naturală", ci creată de artă (de cultură, în general). Ea este idee materializată și lucru idealizat, *ens fictum*. Raportul ei cu existența nu este nici afirmativ nici negativ, ci neutru. Imaginea este concretă, dar concretețea ei nu este concretețea lucrului perceput sau a ideii abstracte; concretețea imaginii este *tipică*. În sens logic, imaginea nu este nici generală, nici individuală. Ei nu i se pot aplica legile structurării logice a noțiunilor. Fiind de ordin general, imaginii nu-i lipsesc, totuși, indicii individualului spre care trimite. Uneori putem fixa imaginea, o putem "opri" și reduce la ipostaza de reprezentare plastică și de reproducere, dar, individualizînd-o prin



aceasta, o distrugem ca imagine. Dacă asta ne spune ceva, putem considera tendința generală a imaginii poetice, pentru a o deosebi de forma logică, tendința de individualizare a generalului prin sublinierea tipicului și caracteristicului în pofida specificului și esențialului<sup>1</sup>. Spre deosebire de conceptul static, dinamizat doar de înțelegere, imaginea este dinamică prin ea însăși, independent de înțelegerea ei rațională (chiar dacă ea este "neinteligibilă" și "obscură"). Imaginea este tot timpul în mișcare și poate trece ușor într-o nouă imagine, analogă. Acumulând attribute, noțiunea logică se limitează, devine exactă, "se definește" – un vapor alb, mare, cu elice etc. Imaginea, însă, devine ezitantă, se însuflețește, sare dintr-un loc în altul – un vapor vesel, trist, săltăreț, plîns, bombănitor ș.a.m.d.

Noțiunea va exprima lucrul prin reflectarea în cîteva attribute a proprietăților lui ontice constructive; imaginea poate lua drept caracteristică a lucrului un atribut care, logic, îi este acestuia impropriu. Prin imagine, lucrul se transformă în conștiința noastră, în acest proces de transformare el pierzîndu-și într-un fel stabilitatea logică care, în sine și pentru sine, este neutră față de propria fundamentare materială, dat fiind că aceasta are nevoie de baza materială nu atît pentru sine, cît pentru subiectul (conținutul) căruia îi dă formă imaginea. În imagine, sensul nu-și este suficient sieși ca în noțiune. Înțelegerea, jocurile sensului, care conferă noțiunii dinamică, sînt înlocuite în imagine prin zbor și reverie, acestea necesitînd, în locul înțelegerii, sau, mai exact, ca un adaos la ea, sensibilitate, gust etc. [...]

Unele estetici vorbesc de o "imitație internă". Aplicată imaginii, această expresie înseamnă înțelegere a imaginii, pentru că înțelegerea urmează cursul sensului, iar "imitația internă" urmează linia figurii, contururile, schema, compoziția care exteriorizează imaginea. Ca și noțiunea, imaginea nu este redare, reproducere și, corespunzător, "imaginația" nu este "percepere" sau "reprezentare". Imaginația se află undeva între reprezentare și noțiune. Ea poate fi comparată cu "supoziția" (în terminologia lui Meinong).<sup>\*</sup> Important este că imaginea nu este reprezentare

\* Aleksius Meinong, pseudonim pe care și l-a luat filozoful austriac Ritter von Handschuchseim (1853-1920). Reprezentant al neorealismului în filozofie, întemeietorul primului institut de psihologie experimentală din Austria. Dintre lucrările lui: *Cercetări etico-psihologice asupra teoriei valorilor*, 1894, *Despre ipoteze*, 1902. Preocupările de logică, gnoseologia timpului, teoria obiectului l-au dus la elaborarea unei axiologii obiectuale. L-a influențat pe B. Russel.



(vom reveni la această chestiune) și, de aceea, psihologismul trebuie înlăturat din poetică — știință a formei poetice interne — cu aceeași hotărâre cu care îl înlătură logica. Poetica psihologică, poetica în calitate de "psihologie a operei poetice" este o superstiție științifică. Mișcarea antipotebniană de la noi este o mișcare sănătoasă. [...]

Operei poetice îi stau la dispoziție nu numai sintaxa, ci și stilistica limbii cu întreaga ei bogăție de materiale. Găsind aici modele și funcții poetice, poetica țese cu ele haina verbală a gândului care înlocuiește numele lucrurilor tocite și decolorate de o folosire zilnică. Poetica este știința despre felul de învelișuri verbale ale gândului. Ca și logica, ea nu prescrie reguli și norme, ci le înregistrează. Logica este istoria logicului, poetica este istoria formelor poetice ale gândului. Raportul dintre formele senzoriale externe ale îmbinării și formele ontico-logice ale ființării și existenței gândului generează formele poeticului sau ale imaginii.

Din cele spuse vedem că imaginile ca forme create de poet — prin reproducerea modelelor relaționale ale numelor și formelor însușite — sînt forme "artificiale". Poetica — știință a acestor forme — devine una din problemele filosofiei artei. [...]

Din însăși situația imaginii ca formă poetică internă decurge necesitatea ca imaginea să fie "acordată". Este vorba, înainte de toate, de un acord cu sine, acord cerut de principiul general al identității ontologice. Apoi, conform principiului rațiunii suficiente — de ce tocmai acest fel de imagine și nu altul? — imaginea ca relație trebuie să fie acordată cu termenii săi. Dar pentru aceasta, ambii termeni ai relației — sensul logic și semnul fono-morfologic — trebuie să fie canonici în sine. Fluctuațiile lor corelative înseamnă chiar dinamica imaginii care acum își dobîndește canonicitatea — "armonia" — atît în structură, cît și în mișcare. Imaginea trebuie să fie pregătită pentru următoarea întrebare: cum ar trebui exprimat un sens pentru ca receptarea lui să fie *estetică*? Prin însăși existența ei, imaginea răspunde la această întrebare: iată cum trebuie privit obiectul pentru a-l vedea estetic! [...]

Violarea logicii trebuie să fie compensată prin satisfacerea intenției, de exemplu, prin "sublinierea" deosebită, prin atragerea atenției, prin suscitarea "impresiei". În mod analog, "neclaritatea", "noutatea", "inexactitatea" semnelor morfo-sintactice sînt compensate de capacitatea "devierilor limbajului" de a atrage asupra lor atenția de natură estetică. Condiția este ca toate aceste devieri să nu afecteze canonul imaginii interne, care, de altfel, este extrem de liberă,



în virtutea dinamicii care-i este specifică. Ceea ce așteptăm de la imaginea poetică poartă un sens pozitiv. Imaginea trebuie să rezolve o problemă constructivă: să aranjeze subiectul, logic in-format, (de exemplu, dacă A este B, atunci C este D) în scheme sintactice (de exemplu, cînd *a* este *b*, atunci *c* este *d*; cînd *e* este *f* – *g* este *i*, cînd *h* și *f* sînt *k*, atunci *m n* este *pq*) reprezentate prin semne fonomorfologice liber alese, legate de formele externe ale îmbinărilor (de exemplu, de cadențe ritmice liber alese). Selecția este aici atît de largă, încît realizarea ei se poate constata numai direct, prin simțuri, sau prin analiza fiecărui caz în parte. [...]

În limbă există o legitate liberă proprie. Formele construirii, ordonării, aranjării există ca atare. Ele trebuie să fie căutate chiar în limbă. Pentru aceasta nu trebuie să uităm că un cuvînt nu este doar semn și că regimul lui nu este definit doar de semnificat. Cuvîntul este și lucru, deci el este determinat și de legile sale ontologice. Relaționarea lui ideală este dublă: denotativă și ontică, directă. Cuvîntul este și "cuvînt". Cuvîntul poate fi și denumire a lucrurilor-cuvinte, prin el subînțelegîndu-se obiectul-cuvînt. Sintaxa studiază nu cuvîntul cuvînt despre ceva, ci cuvîntul pur și simplu; sintaxa însăși este, deci, cuvînt despre cuvîntul-cuvînt, despre cuvînt ca *obiect verbal*.

Sintaxa studiază deosebiriile dintre acest "obiect" și alte obiecte (de exemplu, deosebirea dintre fonem și oricare dintre sunete – tuse, plescăit din buze, ton expresiv etc.)<sup>2</sup>. Ea trebuie să-și păstreze calitatea de cuvînt despre cuvîntul-obiect pentru a se delimita de alte științe-cuvinte despre obiect. În această calitate, *sintaxa nu este altceva decît* ontologia cuvîntului, parte a semioticii, a științei ontologice a semnelor în general. [...] Ca ontologie formală a cuvîntului, sintaxa poate fi sintaxă "ideală" sau "universală"; sintaxa limbii este o ontologie; aplicată la forma de existență a limbii ca fapt social, istoric, sintaxa este ontologie istorică. Istoria limbii trebuie să dea seama de formele existenței ei empirice, de formele de dezvoltare, schimbare, apariție etc.

Ca forme istorice, sintagmele ne sînt date exterior, adică, ele au un corp material, dat în chiar morfemul corespunzător sau într-o anume caracteristică: accentul, pauza, succesiunea în timp a morfemelor ș.a.m.d., deși, după cum s-a spus, în mod ideal, ele nu au nevoie de semne speciale, întrucît ele pot fi presupuse de alte date externe. Ca forme ontologice, sintagmele sînt date în mod ideal în intuiția intelectuală, adică ele sînt date ca forme pure și apriorice. Sintagmele nu sînt



constructive pentru știința care le studiază, pentru sintaxă. Fiind cuvînt despre cuvîntul-cuvînt, sintaxa va avea structura ei proprie, logica ei, dincolo de care găsim din nou logica noastră generală. Sintagmele sînt, în acest caz, doar constituenți ai limbii, obiecte ale ei, dar ele nu sînt constructive pentru cuvînt ca semnificant, ca semn avînd un sens.

Un alt orizont se deschide dacă vom trece dincolo de sensul constructiv al sintagmei ca formă de expresie. Raportul acesteia cu formele externe, adică, în primul rînd cu morfemele, trebuie să fie un analogon al formelor logice, dărnă formele logice însele. Formele logice sînt forme interne sintagmatice cu totul deosebite. Conform definiției, ele trebuie să fie tot forme constructive. Deosebirea dintre formele externe și formele logice ar consta în aceea că formele logice trebuie să fie presupuse de formele sintagmatice căci, cum s-a spus, prin această poartă ne întoarcem la logica obișnuită și expunem sintaxa după regulile ei. Se pune întrebarea dacă intrarea în logică și ieșirea din ea sînt operații care rămîn fără urmări, sau dacă ne întoarcem din logică, precum din valea Escholului, cu viță-de-vie, cu rodii și cu smochine.

Fără îndoială că în sintagmă ca formă de expresie vom avea de a face cu aceleași forme logice, dar raportul față de formele pur ontologice ale lucrurilor numite și ale sensurilor semnificate, în care intră sintagmele, nu ca simple identități de morfeme ci ca forme pure (autoontologice) ale numelui însuși, trebuie să se schimbe; adică trebuie să se modifice, corespunzător, chiar formele logice. Atît timp cît nu ne întrebăm direct și deschis despre natura formei transformate, deosebirea dintre forma logică internă inițială și forma derivată poate rămîne neobservată. Căci, *în mod obișnuit*, avînd de a face cu forma transformată și nebănuindu-i natura transformațională, nu ne va interesa problema transformării. Găsirea acestei diferențe, a diferențialei celor două forme logice, și stabilirea raportului ei cu forma simplă inițială ne va da măsura noii modificări de construcție a limbajului.

Diferențele și raporturile în care intră formele inițiale alcătuiesc sfera noilor forme interne, ca forme logice. Ca să le deosebim de formele pur logice, vom numi aceste noi forme forme interne diferențiale ale limbii. Ele iau naștere din jocul sintagmelor și al formelor logice. Formele logice sînt baza rațională a acestui joc în care remarcăm o constanță ideală și o legitate. Sintagmele limbajului



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

sînt generate de capriciile limbii, ele îi sînt zîmbet și grimasă, sînt libere, jucăușe, mobile și dinamice.

Acestea sînt formele poetice ale limbii. Ele sînt raportări la forma logică a diferențialei obținute de poet prin dilatarea sensului ontic al sintagmei spre forma logică. Se obține o logică poetică sui generis – analogul formei logice care este știința despre formele interne ale expresiei poetice. Aceste forme au o relație proprie cu obiectul, diferită de relația pe care o au cu formele logice. Aici putem vorbi de un al treilea adevăr. Alături de adevărul transcendent (material) și logic apare adevărul poetic – corespondența dintre sintagmă și un obiect, inexistent în realitate, "fantastic", "fictiv" dar logic in-format. În jocul formelor poetice se poate realiza emanciparea deplină a adevărului de obiectele existente. Dar obiectele își păstrează logica lor sui generis. Odată cu aceasta, ele își păstrează și sensul, emanciparea de obiect neînsemnînd și emanciparea de sensul evident, pentru că evidente sînt și formele logice care inițiază jocul fanteziei.

Construind aceste forme, cuvîntul îndeplinește o funcție specială – funcția poetică. Alături de sintagmă, poem etc., trebuie să vorbim de poeme și, corespunzător, de poiese, de conștiința poetică. Știința care se ocupă de aceste probleme este Poetica. Accepția ei este mai largă decît aceea a logicii poetice, pentru că ea se ocupă de problema foneticii poetice, a morfologiei, sitaxei (inventio), stilisticii (dispositio) poetice, a semasiologiei, retoricii (elocutio) poetice ș.a.m.d. În sens larg, poetica este gramatica limbajului poetic și a gîndirii poetice. Pe de altă parte, gramatica gîndirii este logica. Logica poetică, adică logica limbajului poetic ca știință a formelor expresiei poetice a gîndirii (a discursului) este analogonul logicii științifice sau al gîndirii terminologice, adică a științei privind formele discursului științific. [...]

Caracterul relației formeii interne cu gîndirea se exprimă cel mai evident în "cuvinte" și "frazе" (în sensul gramaticilor și logicilor englezești) sintactic nedefinite, adică în starea potențială a formeii interne. "Oceanul aerian" și "zguduire" au o formă internă potențială și un sens potențial. În lexicoane, fiecare cuvînt se află într-o situație similară. Atenția acordată "unui cuvînt" sau "unei imagini", concentrarea asupra lor (în special, din partea poetului, lingvistului sau logicianului) scoate în evidență tendința de a actualiza forța potențială a cuvîntului. Acest lucru poate duce la o predicție și la o propoziție



potențială. Astfel, un lingvist care cunoaște etimologia cuvintelor "stol" (masă), "istina" (adevăr) etc. le poate da prin predicție sensul potențial etimologic și poate "imagina" o propoziție corespunzătoare. Și un ne-lingvist poate raporta câteva cuvinte la radicalul inițial sau la tema lor, pentru că o formă sau alta de derivare i se pare evidentă atunci când, de exemplu, are de a face cu un neologism obținut prin traducere. Cândva pe unii îi irita cuvântul "vliianie" (influență) (introdus de Karamazin) – de la "lit" (a turna), "vlivat" (a turna în ceva), dar însemnând "vliianie na kogo" (a influența pe cineva). [...]

În absența unor propoziții formulate sintactic, se instituie în astfel de "raționamente" o formă internă de uz propriu prin raportarea "sensului original" (etimon) la sensul uzual lexical și logic. Aprecierea pe care o dă profanul "absurdului" sau "frescului" existenței unei asemenea relații poate frâna sau favoriza înțelegerea, poate suscita o stare estetică sau de altă natură.

Plecînd de la astfel de observații, Marti\* a dat o definiție proprie "formeii interne". El a pus la baza acestei noțiuni etimonul pe care-l consideră formă internă *figurativă* (deosebită de forma internă constructivă – distribuție în seria temporală a ceea ce a fost surprins instantaneu). Iar în stratificarea provocată de absurdul sau frescul relației el vede chiar "destinația" formeii interne a cuvîntului: aceea de a produce o satisfacție estetică, de a favoriza înțelegerea. Cred că acestor scopuri le servesc diferite momente ale cuvîntului în mod diferit. [...]

Știința care se ocupă de metodologia poetică este logica simbolului sau simbolica. Nu este vorba de simbolica abstractă, rațională [...], ci de simbolica poetică, fundamentul întregii estetici a cuvîntului ca știință a conștiinței estetice în totalitatea ei. [...]

Aici simbolul nu este o abstracție și nici un atribut caracteristic, charesteristicum, ci ceva concret. Așa cum sensul logic este ceea ce este înțeles în contextul dat, tot așa sensul simbolic este un sens rațional dat într-un context creat. Sensul logic, sensul cuvîntului în forma logică reprezintă raportul dintre lucruri și obiecte, inclus în contextul general al relației care, în ultimă instanță, este lumea, întreaga realitate. El se realizează metodic în expunerea, în tratarea

\* *Feres Jose Marti*, (1855-1895) – filozof, estetician și ziarist cubanez. A fost preocupat de probleme ca: originea și legile lucrurilor. Legile lucrurilor – va spune el – trebuie să fie deduse din observarea însușirilor lor, urmînd calea observației și a rațiunii. Adept al raționalismului de tip iluminist.



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

unei teme; materialul acestui raport sînt lucrurile corespunzătoare, lumea, realitatea și cunoașterea lor. Sensul poetic simbolist, sensul cuvîntului în forma poetică este raportul dintre sensul logic și sintagmă, considerate obiecte sui generis (forme ontologice verbale).

De aceea simbolul se naște doar din împletirea sintagmelor, a formelor sintactice cu formele logice, de aceea el poartă cu sine, în permanență, pecetea ambilor termeni. Sfera formelor poetice, simbolice este sfera vieții celei mai tensionate și arzătoare a cuvîntului. Ea e ca un lăstăriș în care vitalitatea inepuizabilă a cuvîntului acționează febril. E ca un fulger, o trecere rapidă a luminii, a umbrelor, a strălucirii. Semasiologia poetică e o cascadă de lumini multicolore și strălucitoare. Orice teorie genetică simplificatoare a simbolului este o grimasă de maimuță în fața unui foc de artificii. Ce-i cere privitorului creația de simboluri la care acesta asistă ?

Privește-le uimit și taci.<sup>3</sup>

Sînt cu deosebire eronate încercările de a deduce simbolul din "similitudine". La baza similitudinii trebuie să se afle o identitate oarecare – ideală, în real sau în ideal. Se poate asemăna empiricul cu empiricul, realul cu realul, idealul cu idealul dar nu realul cu idealul. Ori tocmai pe ultima relație se bazează simbolul: orice simbol simbolizează interiorul prin *exterior*. Pe de altă parte, prin interior există exteriorul, prin ideal – realul, prin idee – lucrul. Prin simbol, golul mort al idealului se transformă în lucru viu, parfumat, colorat, sonor, plin de vitalitate.

Adapă-te din el și taci.<sup>4</sup>

Simbolul nu este o comparație, pentru că aceasta din urmă nu este creație, ci cunoaștere. În știință, comparația este creație, în poezie creația este simbolul. Termenii relaționați prin simbol sînt mai curînd antitetici, ei se exclud unul pe altul. [...] O comparație poate dubla sensul în mod alegoric, așa cum se întîmplă în fabulă, și parabolă, dar în poem, acest lucru nu se întîmplă pentru că nu avem comparație ci creație, și anume creația imaginii din "nimic". Calea acestei creații pornește tocmai de la nimic, de la ideal, de la interior, de la O spre I, spre exterior, spre real, spre tot. Fundamentum relationis în simbol



G.G. ȘPET

poate să fie doar idealitatea, adică nimicul, zero. Simbolurile însele ca relație sînt  $\epsilon\nu\chi\alpha\ \pi\alpha\nu$ , armonie cosmică a lucrurilor.

Ascultă cîntul tău și taci!\*

Formele poetice sînt forme creatoare, forme simbolice pentru că, după cum am arătat, formele poetice formează un analogon al formelor logice, iar sensul poetic al simbolului este analogonul sensului logic. În sensul logic are loc relația dintre obiecte și lucruri (dintre ideal și real-nominativ), în simbol relaționează formele ideale (formele logice interne) și formele reale lingvistice ale limbii concrete (sintagmele). Simbolul este și el sens sui generis, motiv pentru care el reprezintă identitatea dintre "existență" și "idee". El este sin-gîndire și sinbolon. Analogonul funcției logice obiectuale în simbol este quasipredicativitatea, căci, întrucît obiectul formei poetice, ontologice, este neutral, fictiv, simbolul nu presupune realizarea cognitivului și, cu atît mai puțin, a pragmaticului. Formal am putea spune cu hotărîre: aceasta și este predicția "pură", fără raportare la existență. Dar, pentru că logica cunoașterii, care include această raportare, și-a asumat și funcțiile predicative, ce mai putem face? Predicția poetică este doar o quasipredicție; ea nu este constatare (Setzung), ci con-fruntare (symbolon).

Dacă vom considera simbol sensul însuși (sensul "secund"), atunci diferența dintre simbol și sens (rațional-logic) se dizolvă în întregime în actele creatoare poetice. El se distribuie între acestea fără a anula, însă, sensul logic, pe care-l neutralizează și-l ascunde.

#### NOTE

1. Vezi, mutatis mutandis, exemplele și lămuririle lor date de M. Carrière în *Die Poesie*, 2, Aufl. Lpz., 1884, 100 ff.

2. Fonetica însăși (ca fiziologie a limbii sonore) nu se ocupă de acest aspect, adică nu-l poate demonstra, pentru ea fenomenul este un dat. Doar semiotica poate demonstra deosebirea dintre un sunet simplu și un semn.

3,4. Versuri din poezia lui F. Tiutcev, *Silentium*, în traducerea lui Teodor Păcă.

(Din cartea *Esteticeskie fragmenti*, I, 1992, Petrograd, pp. 7-78).

---

\* *Ibid.*



B.A. LARIN

(1893 – 1964)

S -A născut în orașul Poltava într-o familie de profesori. A terminat gimnaziul din Komenet-Podolsk, după care a urmat cursurile Facultății de istorie-filologie de la Universitatea din Kiev (1910-1914). În anii studenției, pleacă de două ori în Letonia pentru a studia dialectele limbii letone. După terminarea facultății, lucrează un an de zile la Universitatea din Kiev, apoi se transferă la Universitatea din Petrograd unde duce o asiduă muncă de cercetare: în domeniul slavisticii (cu L.V. Șcerba și Baudouin de Courtenay), al romanisticii (cu profesorul D.K. Petrov) și al limbilor baltice. Tot la Universitatea din Petrograd, B.A. Larin studiază sanscrita cu profesorul D.K. Șcerbat-skoi. Aceste preocupări multiple concură la formarea lui Larin ca bun istoric al limbii ruse, ca dialectolog, lexicograf și lexicolog de elită, ca traducător și redactor de texte vechi, ca reputat cercetător al naturii și funcției estetice a cuvîntului. Din anul 1924, profesorul Larin ține, la Universitatea din Leningrad, lecții de lingvistică generală, de introducere în etimologia rusă, de sanscrită și de dialectologie rusă.

Prima lui lucrare, *Despre modalități ale limbajului poetic (O raznovidnosteah hudo-jestvennoi reci)*, apare în 1923 fiind urmată de studiul *Despre lirică, variantă a limbajului poetic*, din 1925. Interesul pentru estetica limbii se conjugă în cercetarea lui Larin cu analize aprofundate ale limbii scriitorului: *Dialectismele în limba scriitorilor sovietici (Dialektizmî v iazîke sovetskih pisatelei)*, 1935), *Considerații asupra limbii piesei lui Gorki "Dușmanii" (Zametki o iazîke piesî Gor'kogo "Vraghi")*, 1936), *Note despre limbajul poetic la Nekrasov (Zametki o poeticeskom iazîke Nekrasova)*, 1951), *"Pescărușul" de A.P. Cehov (Studiu stilistic) ("Ceaika" Cehova (Stilisticeskii etiud))*, 1964. Aceste analize se fac din perspectiva stilisticii, considerată de Larin parte a poeticii, dar și din direcția semanticii poetice. Ideea fundamentală care stă la baza studiilor aplicative lariniene, ca și a unor lucrări de caracter teoretic mai pronunțat (*Despre "Caseta din lemn de chiparos"*, 1923, *Teoria simbolului în poetica indiană (Ucenie o simvole v indiiskoi poetike)*, 1927), este aceea că natura semiotică a cuvîntului presupune deopotrivă



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

semnul și conținutul lui semantic, că "sensul estetic" al cuvîntului este funcție de istoria modificărilor semantice în limbă și de "genul" contextului care-l propune.

În virtutea acestor convingeri, B.A. Larin va acorda o atenție deosebită studiului istoriei limbii literare, stilurilor ei și relațiilor cu limba: *Despre formarea limbii ruse literare* (*Ob obrazovanii russkogo literaturnogo iazîka*, 1933), *Tradiția și izvoarele vii ale limbii literare* (*O nasledstve i živih istocinikah literaturnogo iazîka*, 1934), *Schiță de istorie a cuvintelor în limba rusă* (*Ocerki po istorii slov v russkom iazîke*, 1940). În lucrările de mai sus, poeticianul încearcă o delimitare și o definire a principalelor noțiuni ale stilisticii și poeticii: limba literară, limbajul artistic și variantele lui, stilul autorului, semantica poetică, limbajul poeziei și limbajul prozei etc.

B.A. Larin este și autorul unor lucrări cu caracter strict lingvistic, istoric-descriptiv (*Dicționarul limbii ruse vechi în secolele XI-XVIII* (*Slovar' drevnerusskogo iazîka XI-XVIII vekov*, 1941), *Dicționarul parizian al dialectului moscovit* (*Parijskii slovar' moskovitov*, 1948), *Despre atlasul limbii ruse și despre dialectologia actuală* (*Ob atlase russkogo iazîka i sovremennoi dialektologhii*, 1926) și comparativ: *Din corespondențele ruse și indiene* (*Paralele hinduse ale expresiei "oameni buni" din Rusia veche*), 1958).

În anul 1945, B.A. Larin este ales membru corespondent al Academiei de științe a Ucrainei, iar în 1949 Academia de Știință a Letoniei îl alege printre membrii ei plini.

Volumul *Estetica limbii și limba scriitorului*, pregătit de Larin în anii premergători morții (1964) și apărut postum (1974) a fost considerat un adevărat eveniment științific. Acest volum readuce în actualitate (de fapt, în atenția publicului larg) lucrări și contribuții teoretice ale lui Larin care dau răspuns la multe probleme pe care le ridică știința literară de astăzi.

### METODE ȘI PRELIMINARII LA O ESTETICĂ A LIMBII

Între metodele care se folosesc în studiul limbii literare cîteva mi se par nepotrivite.

Fixîndu-mi poziția metodologică, voi defini și obiectul de studiu care nu este atît de clar și nici identic pentru toți cercetătorii.

Potebnea și elevii lui au studiat limbajul poetic în perspectivă istorică și, cu scopul de a-i descrie geneza, au instituit procedeul emiterii de supoziții etimologice (impuse deja de scoliaști) pe marginea textului literar. Întrucît nu de puține ori a fost demonstrată inconsistența și lipsa de temei a supozițiilor genetice în lingvistică și stilistică, voi spune foarte puțin în această privință.<sup>1</sup>

Noi ne folosim de tradiția lingvistică (atît în limba vorbită, cît și în limba literară) indiferent de proveniența elementelor ei. Destinația și valoarea diferită a cuvîntului la un scriitor nu sînt date de etimologia științifică, ci de simțul viu al limbii. De aceea, cînd delimităm, științific, neologismele unui scriitor nu facem decît să dovedim că am



receptat ca absolut nou și ceea ce scriitorul a adus la lumină din fondul vechi literar sau din fondul dialectal.

Noutatea semantică în limbajul literar nu coincide cu inovația istorico-lexicologică. Ne vom ocupa de prima dintre ele, dar vom înlătura considerațiile de ordin genetic, întrucât geneza fenomenelor limbii literare trebuie să fie bine delimitată de estetica limbii care ne va reține atenția. [...]

W. Humboldt a emis un principiu care nu poate fi pus la îndoială: "Poezia și proza sînt fenomene ale limbii".

Potebnea dezvoltă acest enunț în afirmația: "Poezia este pretutindeni unde, dincolo de cele cîteva atribute ale imaginii, se află o multitudine de sensuri". E spus cu pătrundere și convingător, dar nu este suficient. Iar preluarea și interpretarea acestor principii de către discipoli se dovedește a fi în multe privințe eronată.

Humboldt și Potebnea au urmărit și lămurit cîteva analogii între creația populară (analogii justificate de atributele estetice ale acesteia; cel mai adesea, însă, creația populară a produs asupra lor doar o impresie estetică ca urmare a apercepției etimologice) și limbajul construit, original al poetului. Ei au presupus aici o interacțiune logică pe care, însă, nu au definit-o și nu au analizat-o. Discipolii găsesc însă numai adevăr în cărțile profesorilor lor și consideră indiscutabilă propria teorie conform căreia limbajul poetic este "in-formare a materialului" limbajului uzual.

Termenul de "in-formare" este împrumutat din artele plastice și aplicat mecanic fenomenelor de limbă. Aici el se dovedește a fi eronat și confuz.

Acțiunea mediului lingvistic viu asupra limbajului artistic mai trebuie să fie studiată.

Dar și preliminar la acest studiu special se poate spune (în ciuda "dialectologilor" poeziei) că măiestria efectelor lingvistice în poezie este cu totul diferită și are o cu totul altă destinație decît în celelalte tipuri de limbaj, că ea este incompatibilă cu folosirea liberă a cuvintelor și a întregului sistem lingvistic în vorbire.<sup>2</sup>

Pe de altă parte, limbajul artistic este o excepție din punctul de vedere al destinației sociale: se abate de la norma limbii vorbite și nu admite termeni particulari. [...]

Deci, în nici un sens nu putem numi limbajul poetic "dialect". Acest termen care demult a primit sensul de comuniune lingvistică teritorială sau socială nu este aplicabil limbajului artistic.



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

Este tot atât de neindicat a folosi acest termen cu sensul "jargon", atunci când dorim să scoatem în evidență asemănarea cu jargonul studentesc, cu argoul hoților etc. (dincolo de comunitatea teritorială), pentru că și această analogie este eronată. [...]

Limbajul poetic nu este închis, inaccesibil neinițiaților. Conventionalismul extrem – semănând cu cel al jargonului – poate fi întâlnit tocmai la începători, la artiștii de cenaclu, neformați sau necunoscători deplini ai lucrurilor, la artiștii lipsiți de talent. Este încă o dovadă că limbajul dobândește calitatea esteticului numai atunci când iese din situația de dependență față de tradiție și față de limbajul vorbit, atunci când este insolitat în raport cu limbajul cotidian și cu limbajul "intim" al scriitorului.

Atenția și participarea, capacitatea de a înțelege literatura ce caracterizează o colectivitate atât de diversă și de plurilingvă cum este națiunea, dovedește că limbajului poetic, și numai lui, îi sînt specifice accesibilitatea potențială, lipsa de convenționalitate, receptarea unanimă, dincolo de dialecte și de criterii individuale. [...]

Modalitățile variate poetice ale limbii reunes, într-un fel diferit, limbajele regionale și de clasă, mai exact aceste modalități sînt condiționate nu de tipurile și normele limbii ca material, ci de comunitatea spirituală dintre poet și națiune, manifestă în simțul lingvistic creator. Ele se leagă nu de tradiția constantă a semnelor și sistemelor, ci de tendințele de reconstrucție a limbii. Varietatea manifestărilor limbajului poetic nu coincide cu normele unui dialect sau ale altuia măcar și pentru faptul că *toți membrii nației* folosesc o mulțime pestriță de tipuri de limbaje (le folosesc în mod diferit) cu scopuri de diferențiere; adică, prin mijloacele limbii oamenii se definesc din punct de vedere social. Limbajul poetic provoacă tocmai un contact potențial între toți membrii nației, la fel de plurilingvi, bazîndu-se nu pe comunitatea de material și structură a acestui plurilingvism ci pe capacitatea sa proprie de a încălca normele și cutumele limbii, de puterea sa magică de a-și exercita atributele estetice și acțiunile combinatorii.

Aceste observații pot părea neclare sau insuficiente pentru soluționarea problemei limbajului poetic. E necesar, deocamdată, să mai remarc că limbajul vorbit nu este material pentru limbajul artistic.

Mediul lingvistic al poeziei este tradiția literară, dar nici ea nu predetermină și nici nu poate explica în întregime fenomenele limbii poetului. De aceea, cercetarea genetică ne apare totdeauna ca insuficientă, ea reclamînd și explicații privind estetica limbii.



Afirmația inversă privind trecerea limbajului literar în domeniul uzului comun trebuie să fie și ea amendată.

Secvențele de versuri prezente în conversație sînt doar fulgere literare ce se sting în limbajul vorbit. Sensul lor în acest context este atît de diferit de cel pe care i-l conferea compoziția poetică, încît aş numi aceste fragmente omonime ale secvențelor funcționînd ca părți ale întregului poetic; adică, coincidențe întîmplătoare de structuri fonetice pe fondul unor sensuri diferite. [...]

Despre ce caracteristici generale ale limbajului poetic putem vorbi?

1. Textul literar sau discursul este făcut pentru a atrage atenția, pentru a sustrage percepția din condiționarea apercceptivă nemijlocită. Atributul pasivității și al uitării realului este atributul estetic cel mai general. În poezie, acest atribut poate fi numit fantasticul ei; el se manifestă în atenuarea sensului real și normal-conceptual al cuvintelor. Pe treapta cea mai de sus, fantasticul este o invenție, pe treapta cea mai de jos – noutate și prospețime a limbajului. O poezie, oricît de mică, prima frază a unei povestiri, cortina care se ridică pe scena teatrului ne rup de viața "noastră". Apreciem acest lucru tocmai pentru că prin această rupere ni se deschide în artă o altă existență, o existență adevărată, dar nu "aceasta" pe care o știm.

Avem aici deja răspunsul privitor la raportul cuvîntului poetic cu "obiectul estetic" (în terminologia lui B. Christiansen). Uitarea sensului permanent al cuvintelor este primul moment estetic al limbajului poetic.

2. Mai mult, receptînd poezia, noi opacizăm și izolăm nu numai perceperea realului, dar și concretețea imaginilor, adică activitatea imaginației care reproduce exact realul. Visul imaterial, vag și perisabil duce la manifestarea deplină a acțiunii estetice a poeziei iar nu fantasmagoria, reamintirea sau reprezentările care însoțesc acest vis. Sentimentul totalității oferit de imaginile concrete este momentul necesar al abstractizării deosebite în poezie.

3. Emoția impresiei poetice se deosebește de oricare fel de emoție sub două aspecte: sentimentul dominant care stăpînește lectura versurilor este ireductibil la alte sentimente și poate fi numit sentiment al tensiunii lirice variabile. Îl înregistrăm ca pe o tulburare aparte, provocată de receptarea versurilor și strîns legată de primatul percepției și de caracterul ei interogator (generat de pătrunderea în etern și în supraindividual).

Toate celelalte emoții pot fi coparticipante, dar cu un aport exclusiv de abstractizare: emoția poetică ne poartă dincolo de sentimentele



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

propriu, ea nu este conformă realului, nu stă în acord cu ceea ce înseamnă sentimentele reale (de ex. răutatea, pasiunea, durerea ș.a.m.d.); emoția poetică transcende poezia.

4. Autonomia limbajului se manifestă: 1) în faptul că limbajul nu este trăit ca ceva care este sau ca ceva mereu posibil, ci ca ceva întâmplat o singură dată; 2) în persuasiunea deosebită, în dinamica și complexitatea de excepție a acțiunii semantice; 3) în suplețea viziunii presimțite iar nu convenționale.

Sintetizînd, iată care sînt atributele autonomiei limbajului poetic: irepetabilitatea aparentă (hapax legomenon), simbolismul, ca stimul al unor noi intuiții largi, în sfîrșit, evidența sporului de dinamism în acțiunea limbajului: a ritmului semantic, a distribuției, organicității și unității întregului.[...]

Ceea ce caut eu este coeficientul semantic al limbajului poetic. S-ar părea că mă apropiu cu aceasta de ideologii literaturii. Iată în ce măsură o fac.

Sînt convinși că în orice operă literară există un sens indiscutabil, ultim, chiar dacă el poate fi contestat sau dacă în unele opere (s-ar spune, literare) el nu există. Putem să numim acest coeficient semantic "conținut", "idee" sau cum vrem.

Pentru neinițiați, "sensul principal" poate să se identifice cu "ideea autorului", de multe ori atestată documentar (de ex. în variantele de lucru publicate ale poemului lui Blok *Vozmezdie*). Dar "ideea autorului" este doar unul din semnele sensului poetic. "Conținutul" este unul din elementele active ale cuvîntului, așa cum este conturul pentru pictură. E o greșeală să nu mergem mai departe de studierea conturului. Dar a neglija contururile și a fi mîndri de aceasta ca de o dovadă a spiritului științific este o copilărie. Bogăția esteticului nu depinde de acest monism în interpretare, ea este prezentă în acțiunea multiplă a mijloacelor specifice fiecărei arte. Elementele artisticului trebuie studiate în interacțiunea lor: sonul, nuanțele semantice, compoziția, axa ideatică. Evidentă rămîne însă prezența, predominanța stihiei ideatice în poezie.

Cei ce pun poezia în dependență de limbajul vorbit consideră că plasticitatea, adică reprezentarea ideaticului în imagini concrete, ar fi atributul definitoriu al limbajului poetic.

Este greu să-i convingem de specificitatea semanticii poetice datorată nu numai factorului psihologic amintit, ci și existenței unei



calificări estetice a acesteia. Tocmai argumentul psihologic ni se pare cel mai vulnerabil. Realizarea imagistică a limbajului poetic este potențială și neobligatorie, ea este mai mult o piedică decît un mijloc de impresiune estetică. [...]

Cînd limbajul poeziei este comparat cu limbajul vorbit, se pare că din punctul de vedere al "sensului rațional al limbii" poezii au numeroase momente iraționale, expresii absurde. De aici teoria transraționalității limbajului poetic.<sup>3</sup> Pe de altă parte, V. Șklovski, R. Jakobson au ajuns la această teorie prin intervențiile polemice la adresa poziției adeptilor lui Potebnea care susțin că poezia este un mijloc, un procedeu de gîndire în care raționamentul se dă sub formă de imagine, care are obligatoriu un sens parabolic.<sup>4</sup>

Trebuie să recunoaștem rolul Opoiuz-ului în discreditarea teoriei lui Potebnea și în critica preluării ei eronate de către discipoli. Dar trebuie să respingem cu hotărîre teoria despre caracterul transrațional al limbajului poetic în toate manifestările lui: de exemplu, concepția despre "infantilismul" poeziei.

În această teorie se amestecă problematica teoriei genetice a lui Al. Veselovski ("cuvîntul – este copilul adoptiv al poeziei"), citate din autori folosite inoportun și propaganda patetică a manifestărilor futuriste.

Ultimul a formulat această concepție R. Jakobson: "Cuvîntul în poezie își pierde sensul obiectual, forma internă și chiar forma externă, tinzînd spre cuvîntul eufonic, spre limbajul transrațional". – "Pentru poet important este doar sunetul" (Trediakovski\*).<sup>5</sup> Comunitatea de idei cu Trediakovski este tot atît de îndoielnică, pe cît de inoportun este că V. Șklovski îl citează pe Sowacki: "Va veni o vreme cînd poezii vor fi interesați numai de sunet". Cele două aforisme ale poezilor (Trediakovski și Slowacki) trebuie confruntate nu cu dogma Opoiuzului, ci cu fraza lui Verlaine: "De la musique avant toute chose".

V. Șklovski și adepții lui se deosebesc de poezii amintiți prin ideea că în artă totul are un scop ca în arta grădinăritului. "Procedeu" este eroul științei literare. "Știu cum este făcut un automobil, știu cum este făcut Don Quijote".<sup>6</sup>

\* V.K. Trediakovski (1703-1769). Poet, traducător, teoretician al versului silabic și tonic. Autorul lucrării *Novîi i kratkii sposob k slojeniu russkih stihov* (1735) care, alături de lucrările lui Lomonosov, a teoretizat necesitatea reformei versului rusesc (L.C.).



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

Cum s-a construit o operă literară nu vom ști niciodată, putem doar presupune. Dar pentru ce și cum acționează ea, iată lucruri care înseamnă ceva pentru noi și pe care putem să le studiem.

Afirmației Opoiaz-ului despre caracterul transrațional al poeziei îi putem opune această formulă a poeziei hinduse: "Structura verbală a poeziei nu trebuie să rețină prea mult atenția noastră, căci în caz contrar nu vom putea simți importanța sensului ascuns".<sup>7</sup> Cuvintele poetului pot rămâne enigmatice, câteodată, pentru că "cei care au urechi de auzit nu aud" și pentru că poetul nu totdeauna stăpânește bine limba. [...]

Nu există poezie transrațională, există incapacitatea de receptare a poeziei.

1922

(Din cartea *Estetika slova i iazîk pisatelja*, Leningrad, 1974, pp. 27-53).

## LIRICA ȘI LIMBAJUL POETIC

[...] Așa cum în lingvistică nu putem studia cu eficiență doar aspectul fizic de semn al cuvîntului, lăsînd la o parte aspectul psihologic ("semantic") și pentru că, pe de o parte, putem vorbi de limbă numai atunci cînd semnul și sensul sînt de nedespărțit, în poetică a acorda atenție exclusiv mijloacelor fonetice sau semanticii poetice (indiferent de structura ei sonoră) înseamnă a propune experiențe analitice, iar nu o teorie a poeticului. Din perspectiva poeziei, este mai important și mai logic să ne ocupăm de problemele interacțiunii elementelor sonore și semantice în lirică, sau mai exact, de acțiunea lor comună, unitară. [...] Acum este clar pentru toți că fără o analiză semantică nu poate fi cercetată acțiunea dublu relaționată a limbajului poetic. O problemă de felul acesta (cadența ritmică și semantică) a fost pusă și bine analizată de I. Tînianov în cartea *Problema limbajului versificat* (1924), dar au rămas încă necercetate multe alte probleme tot atît de importante pentru teoria liricii.

Ca ipoteză de lucru (formulă apriorică, de convenție) poate sluji deocamdată definiția limbajului liric dată de Tomașevski: "Trăsătura



fundamentală a limbajului versificat este aceea că materialul sonor se organizează conform unei sonorități urmărite. Mai exact spus: în poezie intenția eufonică domină intenția semantică”.<sup>8</sup> Elementele nemuzicale nu sînt luate în considerare, întrucît ele sînt o evidență în toate variantele vorbirii și n-ar fi esențiale pentru lirică. Elementele muzicale ale versului, adică elementele organizate, acționînd ca stimul estetic (ca “finalitate”), au în poezie o importanță secundară. Acest lucru reiese clar dacă vom compara lirica și muzica.[...]

“(Poezia) posedă un nivel fonetic de acțiune comun cu cel al muzicii, dar ea mai posedă ceva în plus și acest ceva este sensul simbolic al cuvintelor”.<sup>9</sup>

Evidența eufoniei limbajului poetic, interesul sporit pentru elementele lui sonore sînt condiționate mai ales de faptul că receptarea poeziei nu presupune prezența condițiilor importante pentru actul vorbirii (“pantomima”, situația de viață, pregătiri diverse pentru înțelegerea celor auzite), ea referă limbajul însuși. În legătură cu acesta, “cuvîntul insolitat” în lirică, în afara funcției sale intelectual-comunicative, mai dobîndește și funcție persuasivă (sugestivă), estetică, emotivă și volitivă. Spațiul îmbogățirii sensului (izotopia semantică) – “un minim de cuvinte pentru un sens variabil” – caracterizează și definește limbajul liric în mai mare măsură decît structura versificată și alți indici fonetici. Această particularitate poate servi drept indice pentru toate formele lirice pe care le cunoaște literatura universală, în timp ce rima, eufonia (“instrumentația”), prozodia nu sînt totdeauna proprii liricii și nici n-o caracterizează în spațiul tuturor literaturilor. Chiar cînd sînt etalate, aceste elemente nu în toate cazurile definesc lirica în raport cu alte genuri.

La noi totdeauna lirica este opusă prozei, ca unei forme literare de importanță egală și aproximativ analogă liricii. De aceea pare firesc a considera indice definitoriu al liricii structura versificată. Dar există literaturi în care raportul dintre genuri este altul. Astfel, de exemplu, în literatura clasică a Indiei antice “lirica”<sup>10</sup> se deosebește, pe de o parte, de genuri stilistic autonome ca eposul și drama în versuri (cu precădere), pe de altă parte, de tratatul științific și filozofic. În lucrările care tratau domeniile de cunoaștere și de gîndire se folosea forma versificată. Iar ceea ce se prezintă ca fiind asemănător cu proza noastră artistică (culegeri de fabule și basme) era un gen mixt din punctul de vedere al formei (versurile alternau cu proza) și destinației



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

sale; acest gen aparține nu atât literaturii artistice, cât unui gen literar minor de importanță practică (moralizator, umoristic, religios) foarte depărtat de "lirică" și de necomparat cu aceasta, care se prezenta ca un gen literar dintre cele mai dificile, mai rafinate și mai pure.

Dacă este posibilă o discuție a genurilor literare în care forma versificată să nu fie declarată indice al liricii, atunci se impune necesitatea de a căuta alți indici mai generali care să o caracterizeze.

Cu tot atât de puțin succes se poate defini lirica (și orice gen) pornind de la aspectele tematice cele mai frecvente. [...]

Putem identifica specificul liricii în particularitățile ei lingvistice, semiotice (se au în vedere ritmul, rima, eufonia, melodia), ca și în unele elemente tematice constante. Aspectele semiotice (lingvistice) ale liricii sînt total condiționate (în opoziția lor funcțională și în analogia lor calitativă) de particularitățile limbajului nepoetic al culturii date. Este exemplul cel mai evident și nepuizabil de dependență a culturii de stihia tradiției. Dar structura fonetică a fiecărei limbi este alta, motiv pentru care, în literaturi de limbi diferite, sistemele de semne lingvistice (ca și semantice) ale limbajului poetic vor fi esențial altele. Prin urmare, nu în aceste fapte particulare și variabile trebuie să căutăm indici definitorii ai liricii ca gen specific literaturii universale, ai "liricii" ca noțiune în sistemul poeziei comparate. Dar putem și trebuie să căutăm specificitatea liricii în interacțiunea seriilor semiotice și tematice. Pe de altă parte, chiar caracterul limitat al sferei tematice trebuie să fie înțeles ca manifestare a aceleiași legi de supunere la tradiție. E de la sine înțeles că definiția liricii din perspectiva tematicii se va face în alt fel pentru fiecare literatură; prin urmare, o astfel de definiție nu este utilizabilă în teoria generală a liricii.

De aceea este mai firesc, iar din punct de vedere metodologic mai justificat, să căutăm specificul liricii în efectele corelate de natură semantico-fonetice. Putem ajunge astfel la principii generale, pur teoretice, iar nu la principii de natură istorică sau tipologică.

În mod obișnuit, ritmul, rima, structura sonoră se analizează doar ca fenomene fonetice, iar metafora, imagistica și tematica sînt considerate doar fenomene de conținut. Este cu totul evident însă că despre oricare din elementele limbajului poetic putem și trebuie să vorbim ca despre un factor estetic bipolar, că studiul nostru trebuie să vizeze tocmai acțiunea concordantă – cu scopuri artistice bine definite – a semnului și sensului.[...]



Dacă vom considera ecoul semantic (acumularea semantică) condiția impresiei lirice, trebuie să presupunem existența unor reactivi verbali ai acestui efect. Unul din fenomenele cele mai tipice și mai constante ale liricii poate fi considerată asocierea pleonastică de expresii cu sens similar. Acumularea succesivă de fraze sinonimice concentrează atenția spre unul din polii gândirii, îl incită pe ascultător (cititor) să epuizeze posibilitățile imaginative ale temei date și produce o emoție intelectuală – recunoașterea unei similitudini neprevăzute și în construcții neomogene. [...]

În comparație cu sinonimele limbajului practic, sinonimele limbajului poetic nu sînt absolute, ele semnificînd reprezentări vagi, neidentice riguros, dar reductibile la un unic vector semantic. În limbajul poetic, este foarte importantă introducerea de paralele semantice care ne oferă o imagine complexă, cu mai multe fațete, dar clar conturată în această mulțime de fațete (o "viziune a poetului" purtînd mai multe nume, tocmai pentru că are mai multe laturi). Dezvoltarea temei are loc prin asociații sinonimice sui-generis în spațiul limbajului poetic.

Sinonimele totale se folosesc rar în poezie pentru că ele creează un efect opus celui poetic (de sărăcie și uzură a expresiei) în schimb, paralelismul semantic (sinonimul parțial), este genul de sinonimie necesar și caracteristic poeziei. [...] Introducerea de variațiuni lingvistice ale aceluiași sens în unitatea compozițională a unei piese lirice poate fi comparată cu analiza spectrală a luminii albe care dezvăluie în structura ei existența unor elemente pe care altfel nici n-am fi putut-o bănuî. [...]

Cînd creează serii sinonimice, poeții asociază cuvinte și expresii după criteriul similitudinii semantice și, prin aceasta, pun în evidență "nuanțele semantice" ale sinonimelor; ia naștere astfel o sinonimie ce se instituie în sursă stilistică. [...] Întrucît prin dispunerea lor simetrică, combinațiile de cuvinte apropiate ca fonie sînt izolate de percepție, ele pot fi numite "omonime ale limbajului poetic". Pentru prima dată aceste combinații dobîndesc o funcție constructivă la futuriști. [...]

Vom considera asociere de omonime nu numai folosirea aceluiași cuvînt cu două din sensurile sale referitoare la realii complet diferite, dar și repetarea aceleiași expresii ("cuvînt") cu sensul său principal, dar cu nuanțe noi de sens. Chiar și versurile, revenind într-o nouă relație sau ordine sau pur și simplu în alt moment al poemului, se modifică semantic. Acesta este aspectul structurii omonimice a poe-



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

ziei, aspectul cel mai subtil și cel mai greu de sesizat de către cititor. La Hlebnikov acest principiu de construcție este pus în evidență de schema poeziei:

Kogda umiraiut koni, dîșat.  
Kogda umiraiut travî, sohnut.  
Kogda umiraiut solnța, oni gasnut.\*  
Kogda umiraiut liudi, poiut pesni.

Aici expresia repetată "kogda umiraiut" (cînd mor) se transformă semantic în fiecare vers, acest lucru fiindu-i sugerat cititorului de finalurile diferite ale versurilor. Mai complexă și mai ascunsă este compoziția următoare:

Vremîși-kamîși  
Na ozera breghe,  
Gde kamenia vremenem,  
Gde vremea kameniem  
Na berega ozere  
Vremîși-kamîși  
Na ozera breghe  
Sveașcenno șumeașcie.\*\*

Sursa recurenței semantice este aici relaționarea reciprocă a trei semanteme: kamîși (stufuri), kamenia (pietre), vremea (timp). O asemenea poezie pretinde de la cititor o reacție intelectuală: asociații tot mai noi, complexe dar și simple, referitoare la același "cuvînt". Ascultînd textul cu atenție, fără a eluda stimulii verbali intermediari, vom găsi seriile semantice care ne trebuie. Fiecare poate experimenta această apariție a sensului secund, concentrîndu-se asupra expresiilor ("cuvintelor") repetate și, prin aceasta, insolitate. Apar reamintirile, cele mai rapide și mai trecătoare asociații se luminează pe căi pe care noi nu le cunoaștem. Acest lucru este posibil și atunci cînd nu avem

\* Cînd mor, caii respiră/ Cînd moare, iarba se usucă/ Cînd mor, sorii se sting/ Cînd mor, oamenii cîntă (Din *Izbornik stihov s poslesloviem recearea*. 1907-1914, p.28).

\*\* Timpuri-stufuri/ Pa malul lacului/ Unde pietrele-s timp/ Unde timpul e piatră/ Pe lacul malului/ Timpuri/ stufuri pe/ malul lacului/ Sfînt foșnind. (V. Hlebnikov, *Trebnik troih*, p.19).



de a face cu versuri. În compoziția lirică efectul amintit este mai bogat și mai variat, întrucât frazele sînt căutate aici în vederea suscitării emoției estetice și întrucât vecinătatea însăși a cuvintelor repetate este insolită și tocmai de aceea mai convingătoare. Fenomenul explică, de exemplu, sistemul persan al gazelului – cu un singur vers constructiv – și alte sisteme analoage cunoscute la noi. [...]

Spre deosebire de repetiție, succesiunea de "cuvinte" omonimice nu cere atît de multă perspicacitate de la cititor, dar ea prezintă o autonomie estetică mai mare, întrucît nu este în măsură atît de evidentă condiționată de tradiția limbajului poetic și de acțiunea pregătitoare a limbii neliterare asupra unui număr mare de asociații. Opoziția de sinonime are ca efect insolitarea reprezentărilor verbale ca semne raportate arbitrar la "sens" (imaginea semantică); ea ne stimulează să căutăm un nou sens al asociației omonimice, sens care să grupeze sensurile incomensurabile ale unor "cuvinte" cu o structură fonetică similară. Prin aceasta, opoziția provoacă tensiunea semantică. Se înțelege perfect acum de ce îmbinarea de omonime este evitată și străină limbajului practic, ca fenomen care deviază și chiar împiedică înțelegerea. În această atitudine complet opusă față de omonime putem vedea unul din indicii principali ai delimitării limbajului poetic de limbajul practic. Dar și poezia folosește omonimia nu totdeauna în aceeași măsură și nu cu aceeași semnificație. [...]

Nu putem considera ca definatorii pentru genul liric "subiectivitatea", predominanța "afectului", vagul semantic sau caracterul inepuizabil al interpretării poeziei. Atributul general și constant al liricii ca gen al literaturii universale va fi recurența semantică. Mijloace extrem de diferite slujesc la realizarea acesteia: selecția "cuvintelor" polisemantice, asocierea pleonastică a complexelor sonore similare semantic (sinonimele), opoziția "cuvintelor" similare fonetic (omonimele), fracturarea topicii, contrastele pur semantice, procedeele compoziționale; în sfîrșit, multiserialitatea semantică se obține, uneori, și fără exponenți – semne –, ea fiind provocată de funcția creatoare a poeziei, adică de confruntarea ei cu tradiția literară.

Semantica unei poezii nu este haotică; dimpotrivă, ea se prezintă tot atît de rațional și de riguros organizată precum este organizată structura ei de semne. Înțelegerea poeziei va fi în funcție de: 1) tradiție; 2) orizontul de așteptare; 3) textualizarea cuvintelor ("context"); 4) de liniile compoziționale.



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

"Stihia liricului" acționează în roman sau în dramă în cu totul alte scopuri estetice. Diferențele funcțiilor sînt puse în evidență de diferențele de efect; de aceea nu este firesc să identificăm limbajul liric din lirică cu elementele lirice de care se servesc alte genuri. A căuta indicii caracteristici liricii în particularitățile ei de limbaj este un lucru justificat din punct de vedere metodologic dar, desigur, insuficient. Un gen literar nu poate fi redus la particularitățile lui estetice de limbaj, deși se poate defini pe baza lor, sau, în orice caz, nu se poate defini fără a lua în considerație aceste particularități. [...]

9 mai, 1925

### NOTE

1. Vezi, de exemplu, J. Boudouin de Courtenay, *Szkice Jezykoznawcze*; Ch. Bally, *Traité de stylistique française*; F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*.
2. Vezi L.P. Iakubinski, *O dialoghiceskoi reci* (*Despre limbajul dialogat*) în "Russkaia reci". Sborniki statei pod redakției L.V. Șerbî, I, Petrograd, 1923.
3. Această teorie este foarte veche: vezi dialogul lui Platon *Ion*, cîntecele vedice și cele mai vechi comentarii la aceste cîntece aparținînd lui Yaska: *Nirukta*, II, 11. Vezi: D.N. Ovseaniko-Kulikovskii, *Opît izucenia vakhiceskih kul'tov indo-evropeiskoi drevnosti*..., partea I, cap. 5 și 6, Odessa, 1883.
4. Vezi: "Voprosî teorii i psihologhii tvorcestva", t. I, Harkov, 1907, p.203.
5. *Noveișaiia russkaia poezia*. T.I., V. Hlebnikov, Praga, 1921, p.68.
6. Acest aforism al lui V. Șklovski dintr-o scrisoare către R. Jakobson este tipărit în "Knijnîi ugol".
7. Vezi F.I. Șerbatskoi, *Poetika indusov*, "Jurnal ministerstva narodnogo prosvșcenia", iunie, 1902.
8. B. Tomașevski, *Russkoe stihoslojenie*, Pb. 1923, p.8. (sublinierea aparține lui Tomașevski). Această definiție este preluată în lucr. *Teoria literaturii* de același autor (v. cap. *Genuri lirice*, p. 183, și urm.).
9. L. Sabaneev, *Muzika reci*, Moskova, 1923, pp.19-20.
10. Deși aparent nejustificată, trebuie să recunoaștem ca îndreptățită folosirea de către savanții europeni a termenului "lirică" pentru a caracteriza unele genuri ale literaturii indiene, acest lucru constituind un indiciu asupra analogiei evidente a două genuri în cadrul unui material literar divers, aparținînd unor lumi culturale diferite.

(Din cartea *Estetika slova i iazîk pisatelja*, Leningrad, 1974, p.78-101)



## V.M. JIRMUNSKI

(1891 – 1971)

**E**STETICIAN, critic și istoric literar, germanist de prestigiu. S-a născut în anul 1891 la Petersburg. Urmează Facultatea de istorie-filologie a Universității din Petersburg pe care o termină în anul 1912. După terminarea facultății, Jirmunski participă cu pasiune la viața literară a Petersburgului. Întreține legături de prietenie cu marii poeți ai timpului: A.Blok, Anna Ahmatova, V.Briusov, O.Mandelștam, participă la disputele dintre "tradiționaliști" și "formaliști" care angajează poeticieni și stilisticieni din toate generațiile, frecventează întâlnirile periodice care au loc în Sala verde a Institutului de istorie a artelor, întâlniri hotărâtoare pentru constituirea Opoiaz-ului. V.Jirmunski este și unul din cei mai activi membri ai "Asociației libere a filozofilor" și un foarte popular conferențiar care putea fi ascultat la Institutul de istorie a artelor, la Universitate sau la Institutul pedagogic "A.I.Herzen". Activitatea la catedră a stimulat interesele științifice ale lui Jirmunski și i-a prilejuit redactarea unor studii de referință în domeniul germanisticii.

Din anul 1917 este profesor la Universitatea din Saratov, pentru ca în 1919 să-l găsim profesor la Universitatea din Petersburg. Este ales membru corespondent al Academiei de științe a Uniunii Sovietice din anul 1939; în 1956 Academia de științe a RDG îl alege și ea membru corespondent.

Primele lucrări ale lui Jirmunski sînt consacrate romantismului german: *Romantismul german și mistica modernă* (*Nemețkii romantizm i sovremennaia mistika*, 1914), *Erezia religioasă în istoria romantismului* (*Relighioznoe otrecenie v istorii romantizma*, 1919) și simbolismului rus: *Dincolo de simbolism* (*Preodolevșie simvolizm*, 1916), *Poezia lui A.Blok* (*Poezia A.Bloka*, 1921), *Valerii Briusov și moștenirea lui Pușkin* (*Valerii Briusov i nasledie Puškina*, 1922).

În polemica dintre tradiționaliști și formalisti, V.Jirmunski a ocupat o poziție moderată. Apropiindu-se de formalisti prin abordarea unor probleme esențiale ale poeziei (conținutul, forma, opera și regimul ei, poeticitatea ca funcție etc.), Jirmunski



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

se detașează net de aceștia prin metodologia aplicată studiului problemelor amintite. Revelatoare în acest sens este lucrarea *Zadaci poetiki* (*Sarcinile poeticii*) pe care o prezintă în 1913 într-o ședință a Opoiiaz-ului. Încercând să definească obiectul și domeniul poeticii, Jirmunski enunță câteva principii de importanță metodologică și teoretică: noțiunea fundamentală cu care trebuie să opereze cel ce se apropie de opera de artă este noțiunea de stil; stilul este înțeles ca unitate de procedee, ca sistem care include, între altele, viziunea artistului; forma artistică trebuie interpretată ca sistem de procedee care exprimă conținutul poetic al operei. Respingînd psihologismul în cercetarea operei artistice, Jirmunski propune analiza "existenței ei ideale", libere de procesele subiective care au loc în conștiința creatorului și a receptorului. De pe aceste poziții va redacta teoreticianul literar volumul de *Poetică* din 1927-1929 în care va reuni câteva lucrări de referință ale formalistilor. În același spirit, va concepe și propriile studii fundamentale de versificație și teorie literară: *Compoziția poeziei lirice* (*Kompoziciia liriceskih stihotvorenii*, 1921), *Rima. Istoria și teoria ei* (*Rifma. Eio istoria i teoria*, 1923), *Introducere în metrică. Teoria versului* (*Vvedenie v metriku. Teoria stiha*, 1925), *Probleme de teorie literară* (*Voprosi teorii literaturî*, 1928).

Dar analiza existenței ideale a operei de artă nu exclude analiza istorică a stilului ei, care, cum s-a văzut, include viziunea creatorului. Prin această componentă a stilului, opera de artă devine spațiul interrelaționării particularului cu istoria culturii în totalitatea ei, constatare care va prileji redactarea unor studii de literatură comparată, ca: *Byron și Pușkin*, 1924, *Din istoria poemului romantic* (*Iz istorii romanticeskoi poemî*, 1924), *Goethe în literatura rusă* (*Goethe v russkoi literature*, 1937). Consacrîndu-se studiului comparativ și istoric al literaturii, Jirmunski se desparte de prietenii lui formalisti, a căror metodă "formală" o va analiza cu desăvîrșit echilibru și obiectivitate științifică în lucrarea: *În problema "metodei formale"* din 1928.

Interesul lui Jirmunski pentru literatura comparată se va menține de-a lungul întregii lui activități științifice. În deceniile cinci și șase apar: *Eposul eroic uzbek* (*Uzbekskii narodnii gheroiceskii epos*, 1947), *Introducere în studiul eposului Manas* (*Vvedenie v izucenie epasa Manas*), *Creația epică a slavilor și studiul comparativ al eposului* (*Epiceskoe tvorcestvo slavianskih narodov i problemî sravnitel'nogo izucenia epasa*, 1958), *Legenda lui Alpamîș și basmul despre voinici. Studiu istorico-tipologic* (*Skazanie ob Alpamîše i bogatîrskaja skazka. Istoriko-tipologhiceskoe sravnenie*, 1960).

Ca germanist, Jirmunski a elaborat o serie de manuale, monografii, studii privitoare la limba și literatura germană. Între ele: *Istoria limbii germane* (*Istoria nemețkogo iazîka*, 1938) și lucrarea de referință *Dialectologia germană* (*Nemețkaia dialektologhia*, 1956) care au impus alegerea lui ca membru corespondent al Academiei de științe a RDG și membru de onoare al Universității din Berlin.

Continuator al lui Belfi în studiul metricii, Jirmunski este întemeietorul metricii comparate în Rusia. Cărțile lui *Introducere în metrică. Teoria versului*, *Rima. Istoria și teoria ei*, *Compoziția poeziilor lirice*, au fost traduse în anii 1970-1971 în RFG. *Introducerea în metrică* a fost tradusă și în limba engleză. În anul 1975 lucrările amintite au fost reeditate în Rusia în volumul *Despre vers* (*O stihe*). Conferințele internaționale de metrică comparată slavă care au avut loc la Varșovia în anii 1969, 1971, 1973 au readus în actualitate contribuția importantă pe care a avut-o Jirmunski la afirmarea științei versificației.

Traduceri în limba română: *Sarcinile poeticii*, *Compoziția versurilor libere*, *Melodica versului*, *Despre "metoda formală"*, *Introducere în metrică*. În cartea *Ce este literatura? Formalismul rus*, "Univers", București, 1988.



V.M. JIRMUNSKI

### PROBLEME DE POETICĂ

Studiul poeziei, ca de altfel al oricărei arte, cere definirea materialului specific și identificarea acelor procedee cu ajutorul cărora din acest material se creează opera de artă. Mult timp s-a crezut, și încă se mai crede, că imaginile sînt materialul poeziei. Estetica idealistă germană a considerat opera ca întrupare a ideii în imagine. Dacă imaginile vizuale sînt prin excelență materialul picturii, dacă sunetele vor fi materialul muzicii, atunci poezia, ca manifestare supremă a artei, folosindu-se de culoare, sunet, arome ș.a.m.d. va cunoaște și imagini ale trăirilor interioare. [...] Dar poezia nu poate rivaliza în concretețea și plasticitatea imaginii cu pictura și cu muzica. Imaginile poetice sînt expresii verbale care au dobîndit atributul subiectivului și variabilului. Fiind mai sărace decît artele plastice sub raportul plasticității reprezentării, cuvîntul și poezia vor avea un domeniu în care vor fi mai bogate decît alte arte. Acestui domeniu îi aparține înainte de toate numărul mare de relații și raporturi formal-logice exprimate în cuvînt, inaccesibile celorlalte arte. [...]

Material pentru poezie sînt nu imaginile și nici emoțiile, ci cuvîntul. Poezia este arta cuvîntului, iar istoria ei este istoria acestei arte. [...] Analizînd structura formei lingvistice ca "activitate" (după vechea expresie a lui Humboldt și Potebnea), descoperim în limbă diverse tendințe teleologice care determină selecția cuvintelor și principiile de bază ale îmbinării lor. Pornind de la diferențele existente între aceste tendințe, putem stabili trăsăturile specifice ale limbajului poetic. Deja Potebnea (urmîndu-l pe Herder și pe discipolii săi) deosebea două tipuri de activitate a vorbirii – limbajul poetic și limbajul prozei (științific); trăsătura principală a limbajului poetic el o vedea în imagistică, noțiune pe drept amendată în ultimul timp. Altfel va aborda această chestiune L.P.Iakubinski. Propunînd o clasificare a limbajelor "din punctul de vedere al scopului în care vorbitorul folosește materialul limbii", el deosebește "un sistem al limbajului practic în care reprezentările verbale (sunetele, morfologia ș.a.m.d.) nu au valoare în sine și sînt mijloace de comunicare" și sistemul limbajului poetic în care "finalitatea practică trece pe locul secund, iar expresia verbală capătă valoare în sine"<sup>1</sup>. Deși noțiunea de activitate lingvistică pentru sine ("de enunț orientat spre expresivitate", după terminologia lui R.Jakobson)<sup>2</sup> este, fără îndoială, mult prea largă pentru a



defini limbajul poetic și multe forme ale acestei activități, analizate chiar de Iakubinski, nu au un caracter estetic (de exemplu, atunci când eroul unui roman "graseiază și se ascultă pe sine cu încântare" sau când soldații îi tachinează pe francezi pocind cuvinte necunoscute și străduindu-se să "imprime vocii lor o intonație expresivă"), totuși Iakubinski a reușit să remarce unul din atributele fundamentale ale limbajului poetic, ale oricărui limbaj estetic în general. Acest atribut a fost desemnat de Kant în sistemul său estetic ca "finalitate fără scop". Absolutizarea nejustificată a acestui atribut ca unicul caracteristic limbajului poetic este specifică esteticii și poeziei futurismului<sup>3</sup>. Nu trebuie să uităm că analiza completă a particularităților obiectului estetic și a trăirii estetice, în esența ei, depășește domeniul poeziei ca știință particulară, înscriindu-se în domeniul esteticii filozofice. [...]

Absolutizarea diverselor tendințe teleologice, coexistente și corelate în așa numitul limbaj practic, este posibilă doar dacă se face abstracție de realitatea concretă a existenței istorice a limbii. Practica limbajului colocvial se supune scopului realizării unei comunicări cât mai directe și exacte a gândirii; economie în virtutea unui scop propus – iată principiul de bază al acestei limbi. Limbajul practic își are "procedeele" lui: stilul telegramelor de serviciu, abrevierile actuale pot fi considerate exemple convingătoare în acest sens. Limbajul științific, înrudit cu limbajul practic, se subordonează unei funcții mai speciale – exprimarea exactă și scurtă a gândirii logice. Alte legi dirijează limbajul afectiv sau limbajul oratoric, orientat spre acțiunea afectivă și volitivă asupra ascultătorului, limbaj dominat de o finalitate persuasivă, afectiv-volitivă. În multe privințe, limbajul poetic supus funcției artistice se apropie de aceste ultime categorii de limbae: nu degeaba, încă din vechime, retorica și poetica înregistrau aceleași categorii de procedee de structurare a discursului. În limbajul colocvial obișnuit toate aceste tendințe coexistă: în istoria limbii, ele se luptă; asocierea lor explică diverse fenomene din viața semantică a cuvântului, din modificarea structurilor sintactice etc. Am delimitat convențional limbajul poetic de limbajul științific, penultimul considerându-se realizare pură și sistematică, pentru ca, pe exemple concludente, să putem semnală diferențele în folosirea și combinarea cuvintelor într-un limbaj sau celălalt. [...] Întrucât materialul poeziei este cuvântul, elaborarea sistematică a poeziei trebuie să se întemeieze pe clasificarea faptelor de limbă pe care ne-o oferă lingvistica. Oricare din aceste fapte, supuse unei finalități artistice, devine prin aceasta procedeu



Handwritten: *Handwritten!*

V.M. JIRMUNSKI

poetic. Astfel, fiecărui capitol din știința limbii trebuie să-i corespundă un capitol special în poetica teoretică. Nu vom propune în cele ce urmează o clasificare științifică riguroasă, întrucât, pînă, în prezent, în lingvistică mai există încă dispute în problema posibilelor grupări ale disciplinelor lingvistice: pentru stadiul actual al științei este suficient să enumerăm problemele cele mai importante care ne interesează și care sînt înregistrate ca atare și de lingvistică.

1) Înainte de toate, cum s-a văzut deja, sunetele limbii nu-i sînt indiferente poetului. [...] Sunetele limbajului poetic sînt ordonate și organizate; o anume selecție și o anume plasare a sunetelor deosebesc limbajul poeziei de cel al prozei. Foneticii, ca ramură a lingvisticii, îi corespunde fonetica poetică sau eufonia ca domeniu al poeziei. În domeniul foneticii poetice, ca și în domeniul similar din lingvistică, distingem trei grupe de fenomene.

a) Pe de o parte, se supune ordonării poetice amplasarea silabelor neaccentuate și accentuate; în versuri vom observa alternanța firească de silabe slabe și forte, adică de silabe scurte și lungi în unele limbi, accentuate și neaccentuate, în alte limbi. Aceste alternanțe cantitative sînt de domeniul metricii. Avînd în vedere importanța deosebită a problemelor metricii pentru poezie, acest capitol al foneticii poetice se constituie cîteodată în ramură de sine stătătoare, subordonată domeniilor principale ale poeziei care sînt: stilistica, compoziția și tematica; nu de puține ori, însă, termenul "metrică" se folosește cu sensul mai larg de fonetică poetică în general<sup>4</sup>.

b) Pe de altă parte, o sursă a efectului poetic este aspectul calitativ al sunetului, selecția și distribuția vocalelor și consoanelor fiind probleme ale instrumentației (instrumentovka).

c) În sfîrșit, coborîrea și urcarea intonației vocii, specifice limbajului practic, în limbajul poetic se supun și ele unei acțiuni ordonatoare artistice; vorbim atunci de melodia limbajului poetic.

2) Problema structurii formale (gramaticale) a cuvîntului, a derivării și flexiunii lui nu poate avea în poetică importanța pe care o are în lingvistică; fiecare formă a cuvîntului îi este dată poetului în varianta ei stabilită, și doar în cazuri speciale poetul poate interveni în fenome-



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

nele de construcție gramaticală. Între aceste fenomene se înscrie folosirea unor anume categorii morfologice care nu sînt frecvente în limbajul practic: de exemplu, folosirea cuvintelor compuse – “epitetele compuse” la Homer, expresia anglosaxonă “flot famiheals”, (“corabia cu gîtul alb ca spuma”) – sau folosirea substantivelor abstracte în locul adjectivului-epitet corespunzător (“abstractizarea epitetului”), a căror ocurență este specifică poezilor clasicismului francez sau “moderniștilor” actuali (“albeața umerilor” la Valerii Briusov în loc de “umeri albi”). Dar este oportun să analizăm chestiunea mai specială a neologismelor în domeniul derivării atunci cînd vorbim de celelalte probleme ale lexicologiei istorice.

3) Cuvintele se combină în propoziție; sintaxa studiază propoziția și structura ei, distribuția cuvintelor în propoziție, îmbinarea propozițiilor între ele etc. [...] Sintaxa poetică se ocupă de procedeele folosirii artistice a formelor sintactice.

4) Ramura lingvisticii care studiază sensurile cuvintelor a primit denumirea de semantică (sau semasiologie). Ca domeniu aparte al poeziei, semantică studiază sensul cuvîntului în limbajul poetic.

a) Semantică poetică se va ocupa, în primul rînd, cu studiul cuvîntului ca temă poetică. Orice cuvînt cu sens obiectual este temă poetică pentru artist, procede original de realizare a efectului artistic, în timp ce în limbajul științei el este doar semn abstract pentru o noțiune generală. Nu de puține ori, în lirică întreaga tensiune poetică se realizează îndeosebi cu ajutorul cuvintelor-temă; de exemplu, pentru poezii sentimentaliști sînt caracteristice cuvintele “grustnîi” (mohorît), “tomnîi” (întunecat, melancolic), “sumerki” (amurg), “sliozî” (lacrimi), “pecial” (mîhnire), “grobovaia urna” (urnă funerară) ș.a.m.d. Nu demult s-a propus termenul “simbolică”<sup>5</sup> pentru a desemna acest domeniu; dar, numind temele verbale simboluri, intrăm în contradicție cu terminologia tradițională care folosește cuvîntul “simbol” pentru a indica un trop poetic.

b) Se includ semanticii poetice și problemele referitoare la transformarea sensului cuvîntului, în particular la acele sensuri pe care le capătă cuvîntul în limbajul poetic. [...] Teoria tropilor (metafora, metonimia, hiperbola, ironia etc.) este domeniu al poeziei elaborat de



retorica antică, dar necesitînd o revizuire din perspectiva lingvisticii moderne.

c) Tot semantica se ocupă de diferitele modalități de grupare a temelor verbale (a grupelor semantice), între care fenomenele de repetiție, paralelism, contrast, comparație, diferite procedee de dezvoltare a metaforei etc.

5) În sfîrșit, limba unei epoci este pentru vorbitor serie de stratificări istorice, stratificări ce vor dobîndi pentru poet o valoare diferită și vor avea, deci, un efect artistic diferit. Cuvintele învechite (arhaismele), inovațiile (neologismele), împrumuturile străine (barbarismele), influența graiurilor locale (provincialismele), deosebirea dintre limba poporului și limba literară, dintre limbajul colocvial și convențional-solemn sînt esențiale pentru poet și pot fi utilizate ca procedeu artistic. În acest caz, putem vorbi de problemele de lexicologie istorică; se înțelege că la dispoziția poetului vor sta și dubletele fonetice, și formele de derivare și compunere a cuvintelor, și construcțiile sintactice caracteristice unui strat sau altuia al limbii.

Toate domeniile poeticii prezentate mai sus alcătuiesc împreună teoria limbajului poetic în sensul strict al cuvîntului. Uzul tradițional numește această știință teorie stilistică. Din acest unghi, stilistica ar fi un fel de lingvistică poetică al cărei obiect sînt fapte lingvistice generale cu aplicație specială-artistică. Dar conținutul poeticii nu este epuizat de stilistică.

Orice limbaj poetic ne vorbește despre ceva și fiecare enunț este așezat într-o succesiune anumită, adică este construit într-un anumit fel. În limbajul practic conținutul enunțului cuprinde o oarecare informație despre o realitate, informație care trebuie să fie comunicată ascultătorului; construcția limbajului practic, cît se poate de clară și scurtă, este neutră sub raport artistic și se subordonează, înainte de toate, principiului economiei de mijloace în vederea atingerii unui scop; ideal, această structură este o linie dreaptă. În poezie, însăși alegerea temei servește intenției artistice, adică este procedeu poetic; a vorbi despre melancolica Tatiana, a alege drept erou pe Cicikov, a reprezenta tabloul anost al vieții de provincie sau faptele și aventurile unor răzvrățiți nobili — toate acestea sînt pentru poetică procedee de acțiune estetică, variînd cu fiecare epocă și caracterizîndu-i, astfel, stilul poetic. Pe de altă parte, construcția operei poetice se supune și



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

ea legii artisticului, instituindu-se în procedeu de sine stătător care acționează asupra cititorului și care poate fi numit compoziție artistică a părților; tipul ideal de compoziție este linia curbă, a cărei structură este făcută palpabilă<sup>6</sup>. Astfel se conturează tematica și compoziția ca două ramuri ale poeziei.

Această dualitate se poate observa în domeniul stilisticii, adică a științei despre limbajul poetic. Stilistica vede baza elementului tematic al poeziei în cuvintele-teme, adică în semantica poetică (simbolică), iar în structurarea metrică și sintactică a materialului verbal descifrează finalitatea ei compozițională, fonică și semantică. Există însă elemente ale operei poetice care, realizându-se prin mijlocirea cuvântului, nu pot fi epuizate de analiza stilistică a acestuia. Astfel, principiul contrastului, despre care am amintit când am vorbit de procedeele de construcție a temelor verbale ("Prekrasna kak anghel nebesnîi / Kak demon kovarna i zla")\*, poate governa caracterele antagonice ale eroilor (Medora și Ghiulnar – la Byron, Zarema și Maria – la Pușkin) sau dispunerea antitetică a materialului în dezvoltarea subiectului (întâlnirea lui Lavrețki și a Lizei în grădină și sosirea soției lui Lavrețki; prima și cea de a doua explicație dintre Tatiana și Oneghin). Principiul paralelismului realizat în corelarea ritmică, sintactică și semantică a versurilor învecinate (Steletsea i viotsea po lugam trava šelkovaia / Ţeluet, miluet Mihailo svoiu jenišku")\*\* se poate manifesta în roman și povestire ca paralelism între un tablou din natură și starea sufletească a eroului (vezi descrierea furtunii în *Faust* de Turgheniev). În toate aceste situații, obiectul de analiză pentru poetică va fi o unitate artistică mai întinsă (tematică sau compozițională), posedând, ca orice întreg, calități specifice, ireductibile la atributele componentelor ei; de exemplu, descrierea cadrului într-un roman, a unui tablou din natură, prezentarea exteriorului eroului, a caracterului lui (teme descriptive) sau dezvoltarea acțiunii, a elementelor ei diferite, îmbinarea lor (motive și subiect) ș.a.m.d. Pentru fiecare grup de probleme există două modalități de abordare: pe de o parte, se are în vedere selecția unor anumite elemente (tematica), pe de altă parte, dispoziția lor într-o anumită ordine, dezvoltarea și combinarea lor (compoziția).

\* Ca heruvimii de frumoasă / Vicleană ca un demon, rea (M. Lermontov, *Tamara*, în românește de Virgil Teodorescu).

\*\* Iarba mătăsoasă se așterne și unduie pe lunci / Mihailo își sărută și-si mângâie nevestica (din lirica populară rusă).



Astfel, studiind procedeele specifice unui scriitor, de caracterizare sau de descriere a naturii, vom semnală inevitabil și conținutul tematic, și construcția descrierii date; într-o operă narativă va trebui să vorbim despre fabulă ca totalitate a temelor (motivelor) și despre compoziția subiectului ca despre procedeul de construcție (opoziție pentru prima dată semnalată clar în lucrările lui Șklovski).

Problema compoziției trimite la teoria speciilor poetice – domeniu al poeziei care a atras demult atenția cercetătorilor. Fiecare specie poetică (elegia, oda, nuvela și romanul, poemul liric și epopeea eroică, comedia și tragedia) este înainte de toate o formă compozițională sui generis, asemănătoare formelor compoziționale proprii muzicii (sonata, simfonia etc.). Deosebirea esențială constă în aceea că în muzică, artă neobiectuală, particularitățile genului artistic se definesc în întregime prin compoziție; în poezie (sau în pictură), în general în artele tematice, la definirea particularităților specifice ale genului contribuie și momentele tematice (vezi în acest sens deosebirea dintre tragedie și comedie).

În analiza problemelor poeziei am plecat de la limbajul poetic, adică de la cuvântul supus funcției artistice. Acest lucru nu vine oare în contradicție cu existența în poetică, alături de stilistică (știința limbajului poetic în sensul restrâns al cuvântului), a unor domenii ca tematica și compoziția ? Compoziția și subiectul există în alte arte (în pictură, muzică), s-ar presupune că ele există și dincolo de artă (subiectul unei întâmplări petrecute pe stradă și descrise de un cronicar de ziar). Totuși în poezie nu avem de a face cu subiectul și compoziția în general, ci cu fapte specifice de ordin tematic și compozițional – cu un subiect exprimat printr-un anume cuvânt, cu o construcție compozițională a materialului verbal; în același mod, compoziția muzicală și compoziția plastică nu pot fi separate de materialul de care se folosește arta respectivă și, ca atare, ele nu pot fi analizate la modul abstract ca identice compoziției poetice. Am văzut că elementele tematice și compoziționale ale poeziei sînt prelungite în chiar materialul vorbirii și se dezvoltă prin folosirea artistică, specială a acestui material verbal; conținutul vorbirii, temele verbale elementare și succesiunea firească a cuvintelor, "organizarea" lor într-un întreg mai complex – toate aceste lucruri dobîndesc în poezie semnificația de procedee artistice tematice și compoziționale. Am văzut, de asemenea, [...] cît de strîns relaționează în poezie elementele stilisticii (ale limbajului poetic) cu tematica și compoziția. Astfel, compoziția unei poezii



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

lirice se dezvoltă din ordonarea artistică a materialului fonetic (compoziția metrică: versul, perioada, strofa) și dintr-o anumită structurare sintactică a materialului (de exemplu, paralelismul sintactic al strofelor în *Broju li ia vdol' uliș ŝumnîh* (*De trec pe strada zgomotoasă* de A.S. Pușkin).

Desigur, punând alături o operă pur lirică și un roman modern, narativ sau psihologic, putem stabili ușor, (în cadrul artei cuvîntului însă) și nuanțe, esențiale pentru atitudinea artistului față de materialul său – cuvîntul. Un criteriu exterior al unei prelucrări mai mult sau mai puțin profunde a materialului artistic și, prin aceasta, a unei dependențe relative sau a libertății intenției artistice față de realizarea ei în actul vorbirii este, de obicei, prezența compoziției metrice (a versului), adică ordonarea materialului verbal sub raportul formei lui sonore; prin structura ei verbală, prin alegerea și combinarea cuvintelor (semantică și fonică) poezia lirică se supune în întregime finalității estetice. Există și o proză pur estetică în care arabescurile compozițional-stilistice, procedeele de skaz verbal, uneori, formele embrionare de structurare ritmică umbresc elementele de subiect și opacizează cuvîntul (fenomenul se manifestă în măsură diferită la Gogol, Leskov, Remizov\*, Andrei Belîi). Totuși, exact pe fondul acestor exemple se evidențiază clar acele modele ale romanului modern (Stendhal, Tolstoi) în care cuvîntul este, din punct de vedere artistic, mediu neutru sau sistem de semne, asemănătoare cu cele folosite de limbajul practic. În aceste romane dinamica elementelor tematice nu depinde de cuvînt, deși cuvîntul îi este suport.

Neutralizarea acțiunii stilului verbal ne apare ea însăși ca rezultat al artei poetice, incluzîndu-se în sistemul de procedee poetice orientate spre efectul artistic.

Studiul diverselor procedee poetice nu epuizează rosturile poeziei. Din rațiuni științifice, este necesar să facem distincție între procedee și să le studiem pe fiecare separat. În unitatea vie a operei, aceste procedee sînt conexe, la fel cum în orice cuvînt atributele fonetice, morfologice, semantice, sintactice interacționează. În multe privințe, aceste conexiuni sînt esențiale.

---

\* Alexei Mihailovici Remizov (1877-1957). Scriitor rus, emigrat în Occident după războiul civil. Autor de romane și povestiri (*Ceasul, Prud* (1908)), de lucrări dramatice (*Țar' Maksimilian*) și teoretice (*Pleașușcii demon. Taneș i slovo*, Paris, 1949). Continuador al fantasticului gogolian și dostoevskian.



Astfel rima se manifestă ca fenomen al instrumentației (instrumentovka) cuvintelor (ca repetiție fonică); totodată, ea ne apare ca procedeu de compoziție metrică ce desparte, dar și unește versurile în unități metrice de ordin superior (strofele); pentru rimă este esențială structura morfologică a cuvântului (rime tematice și sufixale, gramatical omogene și neomogene); structura lexicală a cuvintelor care rimează se instituie și ea în caracteristică a stilului. În aceeași situație se află repetiția pe care am definit-o ca element tematic (repetiția grupelor tematice, repetiția semantică); dar recurența cuvântului este impusă de repetiția sunetelor care îl compun (repetiția fonică – element al instrumentației); repetiția se realizează adesea și prin recurența unor grupe sintactice și ritmice de structură similară (paralelismul ritmico-sintactic); “dar naprasnîi, dar sluceainîi” (dar zadarnic, dar întîmplător), “hociu bît’ derzkim, hociu bît’ smelîm” (vreau să fiu îndrăzneț, vreau să fiu curajos). Repetiția poate servi scopurilor compoziției (de exemplu, structura inelară prin repetarea strofelor în poezii ca *Șalul negru*, *Nu-mi cînta, frumoaso* de Pușkin sau *Fantezie*, *Ca o oglindă luna plutea în golu-albastru* de Fet).

Am prezentat cazurile cele mai evidente; în realitate, în unitatea vie a operei toate procedeele se află în interacțiune, se supun unei finalități artistice unice. Această unitate intențională a procedeeleor operei de artă o vom desemna prin termenul “stil”. Studiind stilul unei opere de artă, descompunem unitatea ei vie individuală într-un sistem închis de procedee poetice.

Ce semnifică noțiunea de unitate sau caracter sistematic raportată la procedeele unui poet? Înțelegem unitatea ca pe o condiționare internă reciprocă a tuturor procedeeleor care alcătuiesc sistemul stilistic.

În opera artistică nu avem o simplă coexistență de procedee autonome, cu valoare în sine; un procedeu reclamă alt procedeu care să-i corespundă. Toate procedeele sînt condiționate de unitatea finalității artistice a operei, în această unitate ele găsindu-și locul și justificarea. [...] Numai după ce am introdus în poetică noțiunea de stil putem considera complet sistemul de noțiuni fundamentale al acestei științe (material, procedeu, stil). Procedeu poetic nu este un fapt suficient sieși, autonom, natural, el este de natură istorică; procedeu ca atare, procedeu de dragul procedeuului nu este un procedeu artistic, ci un artificiu. Procedeu este un fapt de natură artistică și teleologică, determinat de finalitatea lui proprie. În această finalitate, adică în unitatea stilistică a operei, își află el justificarea.



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

Importanța pe care o are unitatea stilistică în determinarea sensului artistic al unor procedee sau al altora este pusă în evidență în mod indirect de următorul fapt; un procedeu avînd aceeași formă primește, de multe ori, un sens artistic diferit în virtutea funcției sale, adică în funcție de întreaga operă, de orientarea generală a tuturor procedee-  
lor. [...]

Am construit noțiunea de stil plecînd de la unitatea artistică a operei. Prin comparație, pot fi stabilite trăsăturile esențiale ale stilului unui poet sau ale unei perioade sau școli poetice etc. Poetica istorică studiază tocmai această succesiune de stiluri individuale sau istorice; stilurile individuale reprezintă momente ale unității în aspecte istorico-literare variate.

Dar existența unei asemenea unități estetice pentru o întreagă epocă sau pentru o școală literară explică tocmai apariția simultană și independentă de opere poetice diferite, asemănătoare prin procedeele lor și depășind, în aceeași manieră, tradiția literară dominantă. [...]

Să spunem că ideile filozofice ale unei epoci, convingerile ei juridice și morale, cultura ei spirituală formează un tot unic, așa cum unic este și stilul ei artistic. Modificările care au loc în aceste serii paralele de valori culturale deosebite se produc concomitent. Între schimbările care au loc în domeniul esteticii, moralei, filozofiei și religiei, istoricii culturii au stabilit demult o legătură pe care, cel mai adesea, o interpretează ca dependență a unei serii de altă serie; de exemplu, schimbarea formei poetice în urma evoluției "conținutului" afectiv etc. Credem, însă, că legătura dintre aceste unități semnalate de noi nu este determinată de o dependență unidirecțională, ci de un impuls vital comun. Acest impuls provoacă modificările particulare din toate seriile valorice legate organic între ele, ca manifestări diferite ale uneia și aceleiași creații culturale. Acest lucru nu exclude însă posibilitatea influenței unei serii asupra alteia.

Este adevărat, în ultimul timp s-au făcut încercări de a izola evoluția seriei literare și de a-i stabili legitatea imanentă care stă dincolo de condițiile generale ale culturii. În particular, în volumul *Poetika* și în lucrările celor care au colaborat la el (v. Șklovski, B. Eichenbaum etc.) a fost propusă o schemă a evoluției literare în care faptele de devenire literară sînt explicate exclusiv printr-un proces care are loc în interiorul artei: procedeele vechi se devalorizează și încetează de a mai fi active, ceea ce a devenit obișnuit nu mai reține atenția, se automatizează; noile procedee se afirmă ca încălcare a



V.M. JIRMUNSKI

canonului, ca factori de contrast care scot conștiința din inerția automatismului. Dar această teorie uită faptul că principiul contrastului este prea larg pentru a explica prin el însuși direcția unui proces istoric concret; negarea trecutului definește noul fenomen doar la modul negativ fără a-i stabili conținutul pozitiv; iar noile procedee nu apar întâmplător și haotic ca diverse "experimente" de deviere de la canon. Ele se reunesc din capul locului într-un sistem stilistic ca unitate închisă de procedee care se intercondiționează și se reclamă chiar de la această unitate. Evoluția stilului ca sistem de procedee artistice sau de mijloace artistice se leagă strâns de schimbarea intenționalității artistice generale, de modificarea gusturilor și a deprinderilor estetice, dar și de întreaga concepție de viață a epocii. În acest sens, marile și esențialele cotituri în artă (de exemplu, Renașterea și Barocul, Clasicismul și Romantismul) antrenează toate artele și depind de schimbarea culturii spirituale în totalitatea ei. [...]

(1919-1923)

NOTE

1. L.P.Iakubinski, *O zvukah stihotvornogo iazîka*. În *Poetika*, Petersburg, 1919, p.37.
2. R.O.Jakobson, *Noveișaiia russkaia poezia*, Praga, 1921, p.10.
3. Vezi recenzia mea la cartea lui Jakobson în revista "Naceala", 1921, Nr.I.
4. De exemplu, în lucrările lui Sievers și ale elevilor săi (vezi Ed.Sievers, *Rhythmisch-melodische Studien*, Heidelberg, 1921).
5. Vezi V.V.Vinogradov, *O simvolike Annî Ahmatovoi* în "Literaturnaia mîsl", 1923, nr.1, p.90) și articolul aceluiași autor *O zadaceah stilistiki* în culegerea *Ruskaia reci* (p.196), vîp.I.Pb.1923. Termenul a fost pus în circulație de savanții genevezi Ch.Bally și A.Sechaye. F.de Saussure a supus criticii acest termen în *Cours de linguistique générale*, Paris, 1992.
6. Vezi, V.Șklovski, *Iskusstvo kak priiom*, p.115.

(Zadaci poetiki în vol. *Teoria literaturî. Poetika. Stilistika*, Leningrad, 1977, pp.18-39).



## G.O. VINOKUR

(1896 – 1947)

**L**INGVIST, critic și istoric literar. S-a născut în 1896 la Varșovia într-o familie de funcționari. În 1915 termină liceul la Moscova, după care, în 1916, intră la Facultatea de istorie-filologie, secția de slavistică și rusistică a Universității din Moscova. De la secția amintită, Grigorii Osipovici Vinokur se transferă apoi la secția de lingvistică comparată.

Din anii studenției (începînd cu anul 1918), Vinokur devine secretarul cu problemele Proletkultului la Ministerul Învățămîntului. La Universitate, studiază limbi vechi și moderne cu profesori și lingviști de prestigiu: M.N. Speranski, P.N. Sakulin, D.N. Ușakov, M.N. Peterson. În aceeași perioadă, frecventează regulat societățile științifice "Comisia de dialectologie din Moscova" și "Cercul lingvistic de la Moscova", unde are ocazia să se întâlnească cu R. Jakobson, student al aceleiași universități.

În anul 1920, la una din ședințele reunite ale celor două societăți amintite, Vinokur prezintă lucrarea *Materiali Samoilovica po dialektologhii Bel'skogo uezda Grodnenskoj gubernii* (*Materialele Samoilovici privind dialectologia județului Belsk din gubernia Grodno*) care tratează problema privind tipurile și caracterele dialectelor bilingve. Tînărul cercetător demonstrează, cu această ocazie, interes nu numai pentru dialectologie, ci și pentru lingvistica generală, domeniu care va deveni predilect în activitatea sa științifică.

Ca toate cercurile lingvistice ale timpului (vezi și "Societatea lingvistică din Petrograd", "Societatea pentru studierea limbajului poetic" (Opoiiaz)), Cercul de la Moscova este interesat de probleme de stilistică, poetică, lingvistică generală, de limba operei literare și de limba scriitorului. Comunicările și disputele aveau, în mare parte, un caracter novator, ele înlocuind adesea cartea și revista de specialitate.

Ca secretar (din 1918) și apoi ca președinte (1922-1923) al Cercului lingvistic din Moscova, G.O. Vinokur se va implica activ în această mișcare științifică novatoare în care sînt antrenate toate societățile științifice amintite. Tînărul cercetător își va expune poziția



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

În problema limbii printr-o analiză lucidă a limitelor și deschiderii teoretice și practice a teoriilor comparativ-istorică, neogramatică și saussuriană. Elocventă în acest sens este lucrarea *Ob obșcei lingvistike de Saussura (Despre lingvistica generală a lui de Saussure)* care va sta la baza primei cărți a lui Vinokur, *Kul'tura iazîka (Cultura limbii, 1925)*.

Pe Vinokur, ca de altfel pe toți lingviștii ruși ai timpului, îl interesează problemele de cultura limbii pe care el le vede înglobate domeniului lingvisticii aplicate. Revista "Lef", care începe să apară în anul 1923, va oferi un spațiu generos dezbaterii acestui gen de probleme. Vinokur devine colaborator al revistei amintite unde va publica articolele: *Despre frazeologia revoluționară (O revoliuționnoi frazeologhii)*, *Futuriștii – constructori ai limbii (Futuristi-stroiteli iazîka, 1923-1924)* care, prin titlul lor, mărturisesc interesul pentru limbă "ca expresie a realităților actuale".

Preocupat, în egală măsură, și de probleme de teorie literară și poetică, Vinokur, ca și Jirmunski, opinează pentru fundamentarea acestor științe pe știința limbii. Pentru a evidenția specificul limbajului poetic, lingvistul și poeticianul pune în discuție multiple forme ale expresiei verbale și ale culturii în general. În 1925, în almanahul "Cet i necet" al cărui redactor a devenit, Vinokur publică lucrarea *Poezia și știința (Poezia i nauka)* în care distinge între critica literară și critica "științifică" (filologică), cea din urmă fiind, în accepția lui, metoda pe care trebuie să se bazeze stilistica practică. La aceste probleme va reveni în cărțile *Biografia și cultura (Biografia i kul'tura, 1926)*, *Critica textului poetic (Kritika poeticeskogo teksta, 1927)*, precum și în lucrările mai târzii *Despre sarcinile istoriei limbii (O zadaciiah istorii iazîka, 1941)* și *Despre studiul limbii operelor literare (Ob izucenii iazîka hudojestvennîh proizvedenii, 1946)*.

Vinokur este și autorul unor lucrări de stilistică istorică, de poetică și de versificație: *Iambii liberi la Pușkin (Vol'nîie iambî Pușkina, 1930)*, *Tradițiile sec. al XVIII-lea în limbajul versificat pușkinian (Nasledstvo XVIII veka v stihotvornom iazîke Pușkina, 1941)*, *Limba dramei "Boris Godunov" (Iazîk "Borisa Godunova", 1936)*, *Pușkin și limba rusă (Pușkin i russkii iazîk, 1937)*, *Noțiunea de limbaj poetic (Poniatie poeticeskogo iazîka, 1947)*. Din anul 1933, lucrează în Comisia "Pușkin" în cadrul Academiei de științe a URSS, prilej de a publica și lucrări de textologie, de a colabora la redactarea *Dicționarului limbii lui Pușkin*. Cu directa lui participare se elaborează *Proiectul de dicționar al limbii lui Pușkin*, care apare în anul 1949.

Alături de V.V. Vinogradov, B.A. Larin, B.V. Tomașevski, S.I. Ojegov, Grigori Osipovici Vinokur este autor al *Dicționarului explicativ al limbii ruse* în patru volume. Din această activitate de lexicograf s-au nutrit și lucrări cu caracter teoretic tratând chestiuni de structură a limbii: *Unele probleme de derivare în terminologia tehnică a limbii ruse (O nekotórh iavleniah slovoobrazovania v russkoi tehniceskoi terminologhii)*, *Considerații asupra derivării în limba rusă (Zametki po russkomu slovoobrazovaniiu, 1946)*.

În ultimii ani de viață, Vinokur studiază limba literară a secolului al XIX-lea, îndeosebi limbajul versificat. El își propune să abordeze structura versului în legătură cu particularitățile intonaționale și sintactice ale limbii ruse, continuând, în acest sens, ideea lui A. Belfi și a lui B. Tomașevski de a construi modelul lingvistic al versului.

După moartea lui Vinokur, în anul 1947, este tradusă în limba franceză (1947) și apoi în germană (1955) lucrarea lui *Limba rusă. Studiu istoric (Russkii iazîk. Istoriceskii ocerk, 1945)*. Tot postmortem sînt publicate: *Culegerea de studii asupra limbii ruse*



G.O. VINOKUR

(*Izbrannîe rabotî po russkomu iazîku*, 1959) și *Fonetica documentului lui Mstislav de la 1130* (*Fonetika Mstislavskoi gramotî 1130 goda*, 1962).

### POEZIA ȘI STILISTICA PRACTICĂ

[...] Punînd problema poeziei ca obiect al stilisticii practice, nu intenționăm să rezolvăm chestiunea poeziei ca formă a artei și literaturii, ca formă specifică de cultură. Dar încercarea noastră de a discuta poeticul în lumina problematicii stilisticii practice nu trebuie înțeleasă nici ea ca intenție de a reduce întregul conținut al poeziei la forma stilistică a limbii care ne interesează aici. Dimpotrivă, problema limitelor diverselor forme ale cuvîntului este problema care ne reține cu deosebire: crearea acestor limite și păstrarea lor constituie ipoteza de bază care dă sens celor ce vor urma. Dacă avem în vedere toate aceste lucruri, vom putea analiza mai liber relația concretă între faptul poetic și faptul stilistic, în consecință, vom putea privi relațiile exacte dintre poetică și stilistica practică drept relații între două aspecte științifice, diferit orientate, ocupîndu-se de alte realități obiective, aspecte care doar în virtutea unei tradiții istorice trebuie identificate în spațiul aceluiași material practic. În sfera de probleme care ne preocupă în această carte, poezia și stilistica practică reprezintă o temă de o mare importanță principială. Și aceasta pentru că [...] stilistica este înțeleasă de noi nu doar ca teorie a figurilor, a limbajului figurativ, ci și ca problemă și disciplină cu un larg conținut tehnic care apare nu ca înregistrare de "procedee" și "expresii" ale limbajului orientat poetic sau retoric, ci ca "tehnologie a limbajului" în toată diversitatea manifestărilor lui sociale. De aceea, atunci cînd în studiul tehnologiei limbajului întîlnim fenomenul cultural complex care este poezia, sîntem obligați să analizăm cît mai atent acele limite în care faptul poetic capătă pentru noi o importanță practică și tehnică. În felul acesta, putem separa poeticul propriu-zis de non-poetic și putem înlesni accesul stilisticii practice la sfera poeticului. Prima operație și, cu deosebire, cea de a doua, necesită un răspuns clar la întrebarea: în ce constă poeticul propriu-zis.[...]

Aparent just formulează V. Jirmunski raportul dintre poetică și lingvistică: "Întrucît cuvîntul este materialul poeziei, la baza elaborării sistematice a poeticii trebuie să fie pusă clasificarea faptelor de



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

limbă pe care ne-o oferă lingvistica"<sup>1</sup>. Să lăsăm deocamdată la o parte afirmația conform căreia cuvântul este "materialul" poeziei. Să ne ocupăm de acel tip de relație dintre cuvânt și poezie, care, independent de raționamentele autorului, este sugerat de această formulare. Este vorba, desigur, de aserțiunea că elementele poeziei se încadrează unei scheme ("clasificare") ce ar coincide cu schema în care lingvistica își înscrie fenomenele. Acest lucru nu va însemna însă identitate deplină sau coincidență între cele două discipline. El nu va însemna nici că poetica este "parte" sau "secțiune" a lingvisticii sau că poeticul trebuie să fie studiat "lingvistic". Suprapunerea de scheme relevă un singur lucru: principiul conform căruia poetica își sistematizează materialul este același cu principiul care funcționează în lingvistică. Cu alte cuvinte, toate momentele semnalate de lingvist în structura cuvântului, în general, se vor regăsi în structura formată de poeticitate. Cuvântul este o structură complexă: fiind semnul unui conținut, al unui sens, el stă mărturie despre acest sens printr-o serie de forme stratificate și alcătuind împreună nivelele externe (vizibile și audibile) și nivelele interne (gândite, înțelese) prin care conștiința ajunge la conținut. Astfel vom distinge în cuvânt: sunetul sau litera, formele morfologice (gramaticale), formele sintactice, logice, obiectuale sau tematice etc. Seria de forme prin care ni se dezvăluie sensul și conținutul este și ea element poetic: nu este nevoie să demonstrăm acest lucru. Ceea ce trebuie amintit este faptul, de la sine înțeles, că toate aceste momente ale structurii vor avea în poezie o cutotul altă calitate, o altă funcție și un alt sens decât în cuvânt în general. Aceste diferențe vor conferi cuvântului poetic particularitățile în virtutea cărora noi îl vom numi artistic și vom vorbi despre el ca despre artă. Dar, după cum am mai spus, nu intenționăm să rezolvăm aici problema privind arta. În general pentru tema noastră este important doar să remarcăm că relația principală dintre poetică și lingvistică asigură o bună construcție a științei despre cuvântul artistic doar în cazul când sînt luate în considerare absolut toate momentele structurale ale cuvântului în relația lor concretă și în unitatea lor. O identificare corectă a structurii poetice ar constitui, la drept vorbind, rezolvarea problemei obiectului poeticii: poetica poate interpreta în felul ei fiecare membru al acestei structuri (deocamdată nu ne preocupă acest



aspect), dar numai de la un lingvist ea poate învăța cum să caute și să identifice acești membri.

Observațiile de mai sus se referă în modul cel mai direct la tema noastră: poezia ca formă a stilisticii practice. Subliniem aceasta pentru a avansa posibilitatea examinării comparative a poeziei și a formelor stilistice ale limbajului. Acum știm că această confruntare este posibilă măcar pentru motivul că în poezie întâlnim forme care, indiferent de conținutul lor, pot fi privite și studiate ca forme ale cuvântului. Poezia și stilistica au ca obiect problema cuvântului. Această aserțiune ne oferă un punct de plecare pentru cercetarea granițelor dintre poezie și stil (luat în sensul nostru), în chiar spațiul cuvântului. Cu alte cuvinte, acum trebuie să aflăm în care din momentele sale structurale cuvântul poetic poate fi obiect de studiu pentru stilistică și unde interesul stilisticii nu-și mai găsește rațiunea. Pentru aceasta trebuie să ne întoarcem la schema cuvântului și să vedem în care punct al ei se află limita dintre formele poetice și formele stilistice.

Fără intenția de a rezolva probleme cuvântului ca artă va trebui, pentru o exactă identificare a formelor cuvântului ce urmează a fi analizate, să detașăm acele momente ale cuvântului care fac din el cuvânt poetic, obiect al artei în sens strict. Pentru aceasta nu e lipsit de interes să ne oprim puțin la concepția asupra poeticii pe care ne-o propune V. Jirmunski în articolul amintit. Numind poetica știință care studiază poezia ca artă,<sup>2</sup> Jirmunski caracterizează mai în detaliu obiectul poeticii, polemizând cu distincția care se face în mod obișnuit între "forma" și "conținutul" poeziei, precum și cu vechile teorii care identifică poeticul și "imagisticul". Această polemică, coincidentă cu tradițiile școlii cunoscute la noi sub numele, lipsit de sens, de "metodă formală", tradiții pe care le exagerează într-o anumită măsură, este absolut neeficientă. Jirmunski propune să se înlocuiască termenii "formă" și "conținut" prin termenii "material" și "procedeu", prin care se creează forma. Materialul poeziei, în acest caz, este cuvântul. Poezia ar fi, deci, o "prelucrare" a materialului (verbal) cu ajutorul "procedeeelor" artistice, stilistice care transformă materialul inform în "formă" (în analogie cu sculptura ș.a.m.d.)<sup>3</sup>. Este evident, totuși, că atâta timp cât vom vorbi doar de "material" și de "prelucrarea" lui, nu vom ieși din sfera problemelor de tehnică poetică, de tehnologie a scriiturii poetice și nu ne vom putea apropia de cuvântul poetic însuși pe care doar fantezia cea mai nebuloasă și-l poate reprezenta ca



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

material diform. Nu este întâmplător faptul că "formalistul" I. Tînia-nov observă: "Noțiunea de "material" nu trece dincolo de limitele formei, ea este tot formală".<sup>4</sup>

Într-adevăr, este greu să vorbim despre cuvînt ca "material" al poeziei. Mai curînd am putea spune că însăși poezia este cuvînt, în sensul că structura unei opere poetice, cum s-a spus mai sus, reflectă toate momentele pe care le găsim în structura cuvîntului. Pentru acest motiv, definirea obiectului poeziei trebuie să se reducă la descrierea obiectuală a structurii cuvîntului și la detașarea acelor momente ale structurii care fac ca acest cuvînt să fie poetic în sens specific. Atunci însă devine evidentă și a doua eroare a lui Jirmunski care constă în polemica lui cu teoria "imaginii".

Se impune și necesitatea reabilitării noțiunii de imagine, în limbaj mai științific, a formei poetice interne, pe nedrept uitate de lingvistică și de poetică. Pentru aceasta nu este deloc nevoie să ne întoarcem din nou la teoriile psihologice ale lui Potebnea, ci trebuie să ne amintim că el vorbea de imagini verbale, adică de forme interne ale cuvîntului. La fel cum în cuvînt există forme logice interne care constituie obiectul însuși al înțelegerii noastre și care, prin înțelegere, ne dezvăluie sensul, tot așa în poezie există forme interne proprii, forme poetice, "imagistice", "simbolice" a căror înțelegere este calea spre realizarea sensului poetic. Dar cea mai stranie calitate a lucrării lui Jirmunski este că, vorbind despre imagine, ea are în vedere cu precădere "imaginile psihologice", adică acele asociații și reprezentări vizuale, auditive etc. care, empiric, p o t fi atribuite actului de receptare a poeziei de către cititor sau ascultător. A gîndi că esența poeziei stă în aceste imagini este cel puțin o naivitate. [...] Poate, cînd ne gîndim la astfel de imagini, ar trebui să înțelegem "imaginația" în sensul deplin al cuvîntului, dar rămîne concluzia lui Jirmunski conform căreia imaginile sînt "o completare subiectivă pe care receptorul o aduce sensului cuvintelor receptate". Jirmunski însă uită că despre imagine se poate vorbi și din alt punct de vedere, că ea poate fi tratată ca imagine verbală, ca purtător al funcției poetice a cuvîntului, cu alte cuvinte, că imaginea este raportul care se stabilește, în structura cuvîntului, între sensul lui logic și formele sale materiale, sintactice. Din acest raport se naște un sens corespunzînd formelor structurante, care-i sînt un fel de "corectură" și-i conferă tocmai sensul poetic, sens tot atît de *obiectiv* pe cît este sensul cuvîntului în general, dar care, pe deasupra este și un sens "imagistic", "metafo-



ric", "simbolic" ș.a.m.d. Psihologismul lui Potebnea care a îndepărtat știința rusă de teoria formei interne poate fi lesne ignorat, demersul lui, însă, rămîne, măcar formal, justificat și inatacabil.

Numai atunci cînd vom repune în drepturile ei imaginea poetică vom găsi și esențialul în cuvîntul poetic și vom clarifica și termenii "formă" și "conținut" pe care Jirmunski îi consideră "inutilizabili".

După cum am văzut, imaginea este și ea *f o r m ă*, deși nu externă și perceptibilă, ci inteligibilă.<sup>5</sup> Cuvîntul poetic în întregul lui este o formă care posedă sens, are semnificație. Acest sens al cărui semn este imaginea va fi, evident, conținutul poeziei. Conținutul nu poate fi înțeles ca "realitate extraestetică care-și păstrează în artă toate particularitățile pe care le-a avut înainte", înțelegere respinsă și de Jirmunski, pe bună dreptate; conținutul nu este nici "sufletul" învăluit în "veșminte frumoase"; cu atît mai mult, conținutul nu poate fi doar tramă poetică, tema, cum propune Jirmunski. Tema este doar conturul material care cere un miez viu; ea trebuie să aibă un sens concret care se dezvăluie prin forma internă a cuvîntului. Aici ne dăm seama de ce poetica noastră a primit denumirea tautologică de "metodă formală".

În realitate, ar trebui să se vorbească nu de o "metodă" sau alta și nici de "principiu", cum propunea nu de mult B. Eichenbaum,<sup>6</sup> ci pur și simplu despre analiza formei poetice cu ajutorul căreia dezvăluim și interpretăm sensul. Pentru a nu pierde din vedere acest sens și a nu da prilej la comentarii nedrepte cum că poetica s-ar ocupa de "numărarea vocalelor și consoanelor", această analiză formală trebuie să se bazeze pe teoria formei poetice interne și pe teoria funcțiilor poetice ale cuvîntului. Acest lucru ne oferă un temei eficient și pentru a putea trece de la poezie la formele stilistice ale limbajului.

După ce am stabilit domeniul poeticului propriu-zis, putem trece la domeniul stilisticii, fără riscul de a le confunda. În prealabil, însă, este necesar să ne lămurim mai clar asupra locului pe care-l ocupă forma internă în ansamblul concret al structurii cuvîntului. Să ne întrebăm de ce numim "interne" și specifice formele poetice ale cuvîntului și atunci vom mai face un pas important pe calea soluționării problemei care ne interesează atît de mult.

Evident că despre o formă "internă" putem vorbi doar în corelație cu o formă "externă". Dacă imaginea este "formă internă" a cuvîntului, atunci ea trebuie să se afle în niște raporturi, în corespondență cu niște



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

forme externe. Care sînt aceste forme externe și în ce raport se află cele două serii de forme?

Considerăm forme externe formele fonetice (corespunzător, grafice) și morfologice. În primul caz, vorbim pur și simplu despre sunetul (grafia) cuvîntului, în cel de al doilea – despre sensul gramatical al acestui sunet. Dar nu e greu de văzut că deja formele morfologice oferă o trecere firească spre profunzimea structurii cuvîntului, spre sens, atunci cînd nu sînt luate izolat, ci intră într-un context care le conferă sensul de forme sintactice. La rîndul lor, formele sintactice, suprapunîndu-se pe formele logice de sens ale cuvîntului, dau naștere la formele "interne" pe care noi le numim poetice ("imagea", "simbolul", "metafora"). Lăsînd la o parte chestiunea marginală a sensului concret structural al imaginii, nu vom putea, totuși, să decelăm lesne în natura formelor sintactice acel sens dublu care ne îndrituie să considerăm poezia structură stilistică. "Întrucît indicii sintactici exteriori coincid cu cei morfologici, nu trebuie să-i separăm în analiza noastră. [...] Semnalarea lor ca respectare a canonului sintactic sau abatere de la canon le conferă deja calitatea de forme interne, în care caz este absolut justificat a le considera forme poetice".<sup>7</sup>

În felul acesta, ajungem la concluzia că, pentru a deveni poetică, forma externă trebuie să fie retopită într-o magmă stilistică, să fie obiectul unei devieri stilistice, al unui *effort*, să treacă prin conștiința stilistică. Străbătînd acest aparat stilistic, formele externe vor fi capabile să construiască imagea poetică. "În vecinătatea operei poetice și la dispoziția ei se află, cu întreaga sa bogăție de materiale, stilistica limbii date".<sup>8</sup>

### NOTE

1. Jirmunski, *Zadaci poetiki*. În vol. *Zadaci i metodî izucenia isjusstv*, 1924, p.138).
2. *Zadaci poetiki*, p.125. Mai departe, nu vom mai indica pag.
3. V. Șklovski, *Iskusstvo kak priiom*, în vol. *Poetika*, 1919, p.101.
4. I. Tînianov, *Problema stihotvornogo iazîka*, 1924, p.8.
5. Despre formele poetice interne și în general despre structura cuvîntului poetic vezi Gustav Șpet, *Esteticeskie fragmentî*, 1923, vîpusk II și III.
6. B. Eichenbaum, *Skvoz' literaturu*, 1924, p.4.
7. Gustav Șpet, *Esteticeskie fragmentî*, vîpusk III, p.23.
8. *Ibid.* p.40.

(Din cartea *Kul'tura iazîka. Ocerki lingvisticoskoi tehnologii*, Moscova, 1925, p.163-172)



## M. M. BAHTIN

(1895 – 1975)

**M**IHAIL Mihailovici Bahtin s-a născut în anul 1895 în gubernia Oriol. A terminat gimnaziul la Odesa, după care a urmat cursurile Facultății de Istorie-Filologie din Petrograd. După terminarea facultății, în anul 1920, Bahtin își începe cariera didactică ce-l poartă prin diverse localități ale Rusiei: Nevel, Vitebsk, Kustanai, Saransk.

Prima lucrare a lui Bahtin (prima până la o eventuală infirmare pe care o poate aduce arhiva marelui estetician și teoretician al literaturii) este *Problema conținutului, materialului și formei în opera de artă* (*Problema soderjania, materiala i formî v hudojestvennom proizvedenii*, 1924), prin care tânărul cercetător își fixează poziția teoretică în probleme de estetică și filozofia limbii prin examenul atent și, nu de puține ori, polemic al "esteticii formale" și al "metodei formale".

Întreprinzând critica diverselor teorii și orientări din știința artelor, din estetică, precum și din teoria literară, critică susținută de o impresionantă erudiție filozofică, estetică și filologică, M. Bahtin caută soluții la problemele anunțate prin integrarea dialectică a cîtorva idei și disocieri într-o estetică proprie, fenomenologică sui generis, sincronă cu investigația fenomenologică propusă în Italia de A. Banfi, în Franța de E. Souriau, în America de Th. Munro. Punctul de plecare îl constituie expunerea de argumente menite a legitima delimitarea *operei de artă de obiectul estetic*, delimitare bazată, în egală măsură, pe experiența estetică a creatorului și receptorului. Interesantă în această primă lucrare a lui Bahtin este valorificarea perspectivei receptorului care îi permite să opună conceptului de artă ca *inspirație și intuiție* conceptul despre artă ca *intenție*, ca *instaurare a formei* și ca *operă*, să pună la baza activității estetice principiul formativității.

Fără a se lăsa fascinat de caracterul obiectual și tehnic al operei de artă, (uneori respingînd prea categoric și acele contribuții ale școlii formale de la care se revendică structuralismul și semiotica poetică actuală), M. Bahtin subliniază că momentul punerii



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

în formă este singurul moment cu adevărat estetic, întrucât instaurarea formală (instaurarea structurii arhitectonice, cum o mai numește el) face posibilă expresia obiectului estetic și receptarea lui. De un deosebit interes este distincția pe care o face esteticianul între *formele compoziționale* și *formele arhitectonice ale operei*, respectiv între forme care organizează materialul și pot fi supuse unei aprecieri tehnice și forme ale existenței estetice în specificitatea ei, forme care își sînt suficiente sîeși și care pot fi abordate numai printr-o analiză estetică. Distincția aceasta îi permite să integreze teoria aristotelică a genurilor literare, precum și teoria categoriilor estetice, unor modele formale de largă cuprindere.

La fel de inedită se dovedește a fi intervenția lui Bahtin și atunci cînd discută problema *materialului*, îndeosebi cînd se ocupă de *limbă* ca material al literaturii. Supunînd unui examen critic sever diversele modalități în care estetica formală abordează opera literară numai ca întreg lingvistic, el demonstrează că în obiectul estetic intră nu forma lingvistică a cuvîntului, ci sensul ei axiologic, prin urmare, că obiectul estetic nu se naște în cuvinte, ci la granița cuvintelor.

Această aserțiune, adăugată celei referitoare la modelele formale, implică nu numai o nouă perspectivă teoretică asupra chestiunilor în discuție, ci și deschiderea spre o analiză estetică cu instrumente metodologice suplă și eficiente. Prima exigență a unei astfel de analize se dovedește a fi eliberarea axiologicului de concepțiile ontologice și "științifice" care îl falsifică și rezolvarea problemei esteticului ca problemă de antropologie cu o metodă de fenomenologie empirică.

Bahtin nu s-a oprit la enunțarea principiilor și ideilor semnalate, el le-a dovedit valabilitatea în cercetarea critică pe care a întreprins-o. Prima demonstrație convingătoare a valorii lor teoretice și practice o face cartea *Problemele creației lui Dostoievski* (*Voprosi tvorcestva Dostoevskogo*, 1929), reeditată la Moscova în 1963 sub un nou titlu *Problemele poeticii lui Dostoievski* (*Voprosi poetiki Dostoevskogo*). Această carte propune un nou punct de vedere asupra romanului dostoievskian, care se definește ca "roman polifonic". Ocupîndu-se de preistoria acestei forme romanești, Bahtin propune, de fapt, o adevărată teorie a genului romanesc, văzut ca gen de sine stătător, ca expresie a "cuvîntului" artistic în proză.

Această viziune asupra romanului este reluată în lucrarea *Cuvîntul în roman* (*Slovo v romane*) din 1934-1935, lucrare teoretică ce întreprinde o adevărată radiografiere a *cuvîntului artistic* din perspectiva mai restrînsă a stilisticii. Studiul *Cuvîntul în roman* propune cîteva modificări de optică asupra stilisticii în general, a stilisticii romanului, în special. Nu putem să nu recunoaștem oportunitatea și valoarea științifică autentică a următoarelor principii enunțate în momentul cînd stilistica europeană pendula între studii "locale" sub auspiciile esteticii croceene și studii "generale" marcate de "formalism" sau "ideologism":

1. Studiarea istoriei cuvîntului artistic trebuie corelată cu istoria genurilor, nu exclusiv cu modificări stilistice particulare, legate de individ sau curente literare, înlocuirea unora prin celelalte lipsind stilistica de baza ei filozofică și sociologică reală.

2. Specificitatea stilistică a prozei și poeziei este funcția de actualizare a dialogismului intern al cuvîntului, în poezie heterolongvismul și polifonismul firesc al limbii atenuîndu-se prin acțiunea monologismului și intenționalității directe, în proză, dimpotrivă, acestea fiind actualizate de o intenționalitate indirectă, refractată.

3. Categoriile tradiționale ale stilisticii bazate pe unitatea limbii și pe intenționalitatea directă și egală a tuturor componentelor ei sînt inaplicabile romanului ca fenomen pluristilistic, multilingv și polifonic.



4. Înlocuirea analizei întregului complex de limbaje, voci, stiluri cu descrierea lingvistică a limbii operei și autorului poate fi evitată dacă se ia în considerare funcția formativ-stilistică a cuvîntului străin (altul decît cel direct auctorial) și modalitatea indirectă de vorbire pe care o practică romanul.

5. Analiza cuvîntului românesc trebuie să rețină, de asemenea, că limbajele introduse în roman sînt deja în-formate în imaginile artistice ale limbii și că orice fenomen lingvistic este supus aici proceselor de *canonizare* și *reaccentuare* care reglează distanța dintre cuvînt și intenție.

După studiul *Cuvîntul în roman* urmează lucrări de mare întindere și de aceeași largă deschidere teoretică și metodologică: *Formele timpului și ale timp-spațiului în roman* (*Formî vremeni i hronotops v romane*) din 1937-1938, *Din istoria genului românesc* (*Iz istorii romannogo janra*), 1940, *Eposul și romanul* (*Epos i roman*), 1941, *Rabelais și Gogol* (*Rabelais i Gogol*), 1940-1970. Abordînd romanul din perspectiva poeticii, pornind, de fapt, de la binecunoscuta definiție a literaturii ca artă prin excelență temporală, studiul *Formele timpului și ale timp-spațiului în roman* se oprește asupra fenomenului de absorbție în literatură a timpului și spațiului real, cu remarca, de mare importanță pentru știința literară, că unitatea timp-spațiu în diversele ei actualizări definește specificul genurilor și speciilor, determină însăși imaginea omului și umanității în literatură. Bahtin semnalează cîteva funcții ale timp-spațiului în roman; 1. axiologică, 2. de structurare a subiectului, 3. de întrupare a imaginii, funcții prin examinarea cărora ajunge la identificarea cîtorva tipologii "cronotopice" cărora le dă formulări memorabile.

În anul 1940 Bahtin scrie o lucrare vastă, *François Rabelais în istoria realismului* cu care își susține doctoratul. Ea va fi tipărită în 1965 sub titlul *Creația lui François Rabelais și cultura populară a Evului Mediu și Renașterii* (*Tvorcestvo François Rabelais i narodnaia kul'tura Srednevekovia i Renessansa*). Carte de imensă erudiție și sistematizare teoretică, *Creația lui Francois Rabelais...* impune necesitatea de a studia fenomenul literar în contextul fenomenului cultural, cu precizarea că nu trebuie să uităm că literatura și cultura sînt texte diferite, posedînd fiecare limbajul propriu.

Din anul 1957 Bahtin este șeful Catedrei de literatură a Universității de stat mordove din orașul Saransk.

În deceniile șapte și opt publică numeroase articole și studii (parte din ele scrise în anii cînd îi era interzis accesul la tipar) în revistele de literatură, filozofie sau lingvistică: *Din preistoria cuvîntului românesc* (*Iz predistorii romannogo slova*, "Voprosî literaturî", 8, 1965), *Eposul și romanul* (Id.I, 1970), *Cuvîntul în roman* (Ibid.6, 1973), *Formele timpului și timp-spațiului în roman* (Ibid.3, 1974), *Despre polifonismul romanelor lui Dostoievski* ("Rossia", 2, 1975), *În problema metodologiei științelor umaniste* (*K metodologhii gumanitarnîh nauk*, în volumul *Kontekst*, Moscova, 1974), *Despre bazele filozofice ale științelor umaniste* (*K filosofskim osnovam gumanitarnîh nauk*, în volumul *Kontekst*, 1974, Moscova, 1975).

Bahtin moare în 1975, an în care îi apare cartea *Probleme de literatură și estetică* (*Voprosî literaturî i estetiki*) pe care el însuși a pregătit-o pentru tipar.

În arhiva marelui estetician și gînditor s-au găsit numeroase lucrări, neterminate, dar de o mare importanță științifică: *Studii de translingvistică* (*Etiudî o translingvistike*) *Genurile enunțului* (*Janrî vîskazivania*), *Studii de antropologie filozofică* (*Etiudî po filosofskoi antropologhii*), *Dostoievski și sentimentalismul* (*Dostoievski i sentimentalizm*). Au fost deja tipărite lucrările: *Autorul și eroul în activitatea estetică* (*Autor i gheroi v esteticeskoi deiatel'nosti*, "Voprosî literaturî", 1, 1978), *Problema autorului* (*Problema*



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

autora, "Voprosi filosofii" 7, 1977), *Estetica creației verbale*, Moscova, 1979, (sub redacția lui E.G. Bocearov).

Cum se poate vedea din titlurile lucrărilor semnalate, Bahtin era preocupat de problema eroului și autorului ca purtători ai sensului poetic în textul în proză. Abordarea acestei probleme se face din perspectiva "esteticii filosofice" pe care filozoful și esteticianul o opune "esteticii materiale" a școlii formale ruse. Din această perspectivă el va distinge "forma spațială a eroului", "întregul spațial" pe care îl formează eroul și mediul lui, sensul estetic al noțiunilor "autor", "erou". În același context va enunța teoria punctului de vedere și a "vecinătății" textuale.

În anul 1980 i se publică *Conspecte de lecții (Konspekti lekții)* care studiază poetica lui L.N. Tolstoi.

Bahtin este cunoscut în Occident ca o autoritate în estetică și în filozofia limbajului. Lucrările sale au fost traduse și s-au bucurat de comentarii prestigioase, îndeosebi în Franța. Aici îi apar: *La poétique de Dostoievsky*, Paris, 1933, 1970, *Le marxisme et la philosophie du langage*, "Minuit", 1977, *Esthétique et théorie du roman*, Paris "Gallimard" 1978. Între lucrările care analizează contribuția teoretică a lui Bahtin amintim: J. Kristeva, *Une poétique ruinée* în M. Bakhtine, *La poétique de Dostoievski*, Paris, 1970; D. Hayman, *Au-delà de Bakhtine*, "Poétique", 1973; J. Kristeva, *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*, "Critique", apr. 1977; Tz. Todorov, *Bakhtine et l'altérité*, "Poétique", 40, 1979; M. Bakhtine: *Le principe dialogique*, Paris, 1981. În America, David Patterson consacră lui Bahtin cartea *Literature and Spirit. Essays on Bakhtin and his contemporaries* (Copyright 1988 by The University Press of Kentucky) în care gândirea filozofică a esteticianului rus este comentată în contextul prestigios teoretic realizat de nume ca: N. Berdiaev, A. Gide, M. Heidegger, M. Foucault, J. Lacan, E. Levinas.

La noi, din lucrările lui Bahtin s-au tradus: *Problemele poeticii lui Dostoievski*, București, 1970, *François Rabelais*, 1974, *Despre estetica cuvîntului în Poetică. Estetică. Sociologie*, București, 1979, *Probleme de literatură și estetică*, București, 1982.

## DISCURSUL POETIC ȘI DISCURSUL ROMANESC

Dincolo de orizontul filozofiei limbajului, al lingvisticii și al stilisticii, care a fost creat pe baza lor, au rămas aproape toate fenomenele specifice ale discursului, determinate de orientarea lui dialogică printre enunțări "străine" în cadrul aceluiasi limbaj (dialogizarea tradițională a discursului), printre alte "limbaje sociale" în cadrul aceleiasi limbi naționale și, în sfîrșit, printre alte limbi naționale în cadrul aceleiasi culturi, al aceluiasi orizont socio-ideologic.

Este adevărat, în ultimele decenii, aceste fenomene au început să atragă atenția lingvisticii și stilisticii, dar semnificația lor principială, largă, în toate sferele vieții cuvîntului nu este nici pe departe înțeleasă.

Orientarea dialogică a discursului printre discursurile "străine" (de toate gradele și tipurile de "străinătate") creează noi și fundamentale



posibilități artistice discursului, artisticitatea lui ca proză, care-și află cea mai deplină și mai profundă expresie în roman.

Ne vom concentra atenția asupra diferitelor forme și grade ale orientării dialogice a discursului și asupra posibilităților artistice speciale ale prozei literare.

Conform gândirii stilistice tradiționale, discursul se cunoaște numai pe sine (contextul său), nu cunoaște decât obiectul său, expresia sa directă și limbajul său unitar și unic. Un alt discurs, aflat în afara contextului lui, este pentru el un discurs neutru, un discurs al nimă-nui, o simplă posibilitate de vorbire. În concepția stilisticii tradiționale, discursul direct, orientat spre obiect, întâlnește doar opoziția obiectului însuși (caracterul lui ineputabil, calitatea de a nu putea fi exprimat pe deplin prin discurs), dar, în drumul său spre obiect, nu întâlnește împotrivirea fundamentală și variată a discursului "străin". Nimeni nu-l stînjenește, nimeni nu-l contestă.

Dar orice discurs viu nu se opune obiectului său în mod identic: între discurs și obiect, între discurs și individul care vorbește se așterne mediul maleabil, adesea greu penetrabil, al altor discursuri, străine, despre același obiect, pe aceeași temă. Discursul nu poate să se individualizeze și să se modeleze din punct de vedere stilistic decât în procesul interacțiunii vii cu acest mediu specific.

Căci orice discurs concret (enunț) descoperă întotdeauna obiectul, spre care este orientat, dinainte condiționat, contestat, apreciat, învăluit în negura sau, dimpotrivă, în lumina cuvintelor străine care s-au spus în privința lui. El este înfășurat și pătruns de ideile generale, de punctele de vedere, de aprecierile și accentele străine, ale altuia. Discursul orientat spre obiectul său intră în acest mediu agitat și încordat din punct de vedere dialogic al cuvintelor, al aprecierilor și al accentelor străine, se implică în relațiile lor complexe, se contopește cu unele, respinge altele ori se intersectează cu altele. Toate acestea pot în mod substanțial modela discursul, pot să se sedimenteze în toate straturile lui semnifice, să-i complice expresia, să influențeze întreaga lui înfățișare stilistică.

Un enunț viu, apărut semnificativ într-un moment istoric determinat, într-un mediu social determinat, nu poate să nu atingă miile de fire dialogice vii, țesute de conștiința social-ideologică în jurul obiectului acestui enunț, nu poate să nu participe activ la dialogul social. Fiindcă acest enunț rezultă din dialog, ca replica și continuarea lui, și nu poate aborda obiectul venind de undeva de aiurea.



Conceperea de către discurs a obiectului său este un act complex: orice obiect "condiționat" și "contestat" este, pe de o parte, luminat, pe de alta – întunecat de opinia socială plurilingvă, de cuvântul altuia despre el;<sup>2</sup> discursul intră în acest joc complicat al clarobscurului, se saturează de acest clarobscur, șlefuiindu-și propriile-i contururi semantice și stilistice. Această concepere se complică prin interacțiunea dialogică dintre obiect și diversele aspecte ale conștiinței lui social-verbale. Reprezentarea artistică, "imaginea" obiectului, poate fi străbătută de acest joc dialogic al intențiilor verbale, care se întâlnesc și se împletesc în cadrul ei; ea poate să nu le înăbușe, ci, dimpotrivă, să le activeze și să le organizeze. Dacă ne vom reprezenta intenția acestui discurs, adică orientarea lui asupra obiectului, ca o rază, atunci ne vom explica jocul viu și irepetabil de culori și de lumină în fațetele imaginii create de ele prin refracția razei-discurs nu în obiectul însuși (ca jocul imaginii-trop a limbajului poetic în sens restrâns, într-un "cuvânt respins"), ci în acel mediu al cuvintelor, al aprecierilor și accentelor "străine", străbătute de rază în drumul ei spre obiect: atmosfera socială a discursului care înconjoară obiectul face să strălucească fațetele imaginii lui.

În drumul spre sensul său și spre expresia sa, discursul trece prin mediul discursurilor și accentelor străine, consună ori e în dezacord cu anumite elemente ale lui, izbutind, în acest proces dialogizat, să-și modeleze chipul și tonul stilistic.

Aceasta este imaginea artistică în proză și, în special, imaginea prozei românești. Intenția directă a discursului, în atmosfera romanului, apare inadmisibil de naivă și, în esență, imposibilă, fiind naivitatea însăși; în condițiile unui roman autentic, capătă inevitabil un caracter polemic intern și, în consecință, este și ea dialogizată (de pildă, de sentimentaliști, de la Chateaubriand, la Tolstoi). O asemenea imagine dialogizată își poate găsi locul (e drept, fără să dea tonul) în toate genurile poetice, chiar în poezia lirică.<sup>3</sup> Dar o asemenea imagine poate să se dezvolte, să atingă complexitatea, profunzimea și, în același timp, perfecțiunea artistică numai în condițiile genului romanesc.

În imaginea poetică, în sens restrâns (în imaginea-trop), întreaga acțiune – dinamica imaginii-cuvânt – are loc între cuvânt și obiect (sub toate aspectele lor). Cuvântul se cufundă în bogăția inepuizabilă și în diversitatea contradictorie a obiectului, în natura lui "virgină", "neexprimată" încă: de aceea el nu presupune nimic dincolo de cadrul contextului său (bineînțeles, în afară de comorile limbajului însuși).



Cuvîntul uită istoria conceperii verbale contradictorii a obiectului său, precum și prezentul la fel de contradictoriu al acestei concepții.

Pentru artistul-prozator, dimpotrivă, obiectul relevă în primul rînd tocmai această varietate social-plurilingvă a numelor, definițiilor și aprecierilor sale. În locul plenitudinii și ineputizabilității obiectului, prozatorul are în față o multitudine de căi, drumuri și cărări croite în obiect de conștiința socială. Alături de contradicțiile interne din obiectul însuși, prozatorul are în față și plurilingvismul social din jurul acestuia, acel amestec babilonic de limbaje care se manifestă în jurul oricărui obiect; dialectica obiectului se împletește cu dialogul social din jurul lui. Pentru prozator, obiectul constituie punctul de concentrare al vocilor disonante; printre ele trebuie să răsunе și vocea lui, pentru care aceste voci creează un fond indispensabil, în afara căruia nuanțele prozei sale artistice sînt insesizabile, "nu mai au nici o rezonanță".

Prozatorul-artist înalță acest plurilingvism social în jurul obiectului pînă la imaginea desăvîrșită, pătrunsă de plenitudinea rezonanțelor dialogice, evaluate artistic pentru toate vocile și tonurile esențiale ale acestui plurilingvism. Dar, cum am mai spus, orice discurs în proză (care nu aparține prozei literare) – obișnuit, retoric, științific – nu poate să nu se orienteze în "ceea ce e dinainte cunoscut", în "opinia generală" etc. Orientarea dialogică a discursului este, desigur, un fenomen propriu oricărui discurs. Aceasta este o orientare firească a oricărui cuvînt viu. În toate căile sale spre obiect, în toate direcțiile sale, discursul întîlnește un discurs "străin" și nu poate să nu intre cu el într-o interacțiune vie, intensă. Numai miticul Adam, abordînd cu primul cuvînt lumea virgină, care încă nu fusese pusă în chestiune, Adam cel singur, putea într-adevăr să evite total această interorientare dialogică în obiect cu un cuvînt "străin". Cu discursul uman concret-istoric nu se întîmplă așa; el poate să se sustragă de la aceasta numai în mod convențional și doar într-o anumită măsură.

Este cu atît mai uimitor faptul că filozofia limbajului și lingvistica s-au orientat cu precădere tocmai asupra acestei situații convenționale artificiale a discursului scos din dialog, socotind-o normală (deși este proclamat adesea primatul dialogului asupra monologului). Dialogul a fost studiat doar ca formă compozițională a structurii vorbirii, dar dialogizarea interioară a discursului (atît în replică, cît și în enunțul monologic), care pătrunde în toată structura lui, în toate straturile lui semantice și expresive, a fost aproape întotdeauna ignorată. Dar



tocmai această dialogizare interioară a discursului care acceptă forme dialogice compoziționale exterioare, care nu se desprinde într-un act autonom de conceperea însăși de către cuvânt a obiectului său, este înzestrată cu o uriașă forță de modelare stilistică. Dialogizarea interioară a discursului își găsește expresia într-o serie de particularități ale semanticii, ale sintaxei și ale compoziției, care pînă acum nu au fost deloc studiate de lingvistică (cum, de altfel, n-au fost studiate nici particularitățile semanticii în dialogul obișnuit).

Discursul se naște în dialog, ca replica lui vie, se formează într-o interacțiune dialogică cu cuvîntul "străin" în interiorul obiectului. Discursul își concepe obiectul în mod dialogic.

Cu aceasta nu se epuizează însă problema dialogizării interioare a discursului. El întâlnește cuvîntul străin nu numai în obiect. Orice discurs este orientat spre un răspuns și nu poate evita influența profundă a discursului-replică prevăzut.

Discursul viu, aparținînd limbajului vorbit, este orientat nemijlocit spre viitorul discurs-răspuns: el provoacă răspunsul, îl anticipează și vine în întîmpinarea lui. Formîndu-se în atmosfera a ceea ce e dinainte spus, discursul este, în același timp, determinat de ceea ce n-a fost încă exprimat, dar format și deja prevăzut de cuvîntul de răspuns. Așa se întîmplă în orice dialog viu.

Toate formele retorice, monologice prin structura lor compozițională, sînt orientate spre ascultător și spre răspunsul lui. De obicei, această orientare spre ascultător e socotită chiar particularitate constitutivă de bază a discursului retoric.<sup>4</sup> Într-adevăr, pentru retorică e caracteristic faptul că atitudinea față de un ascultător concret, luarea în considerație a acestui ascultător este introdusă în însăși structura exterioară a discursului retoric. Aici orientarea spre un răspuns este deschisă, nudă și concretă.

Această orientare deschisă spre ascultător și spre răspuns în dialogul obișnuit și în formele retorice a atras atenția lingviștilor. Dar și aici, lingviștii s-au oprit cu precădere doar asupra formelor compoziționale de luare în considerație a interlocutorului, necăutînd însă influența lui în straturile adînci ale sensului și stilului. Erau luate în considerație doar laturile stilului determinate de cerințele înțelegerii și clarității, adică tocmai acelea care nu beneficiază de dialog interior și țin seama de ascultător doar ca factor care înțelege pasiv, și nu ca factor care răspunde activ și obiectează.



Dialogul obișnuit și retorica se caracterizează prin considerarea deschisă și compozițional exprimată a ascultătorului și a răspunsului lui; dar și orice alt discurs este orientat asupra unei comprehensiuni reciproce, numai că această orientare nu se izolează într-un act independent și nu se relevă compozițional. Comprehensiunea reciprocă constituie forța esențială care participă la formarea discursului, ea este totodată activă, simțită de discurs ca opoziție sau ca sprijin care-l îmbogățesc.

Filosofia limbajului și lingvistica cunosc doar înțelegerea pasivă a discursului, mai ales în planul limbajului comun, adică înțelegerea semnificației neutre a enunțului și nu a sensului lui actual.

Semnificația lingvistică a unui enunț este înțeleasă pe fondul limbajului, iar sensul lui actual – pe fondul altor enunțuri concrete pe aceeași temă, pe fondul opțiunilor, punctelor de vedere și aprecierilor plurilingve, adică tocmai pe fondul a ceea ce, cum vedem, complică drumul oricărui discurs spre obiectul său. Dar numai acum acest mediu plurilingual al cuvintelor “străine” este dat vorbitorului nu în obiect, ci în sufletul ascultătorului, ca fondul lui aperceptiv, plin de răspunsuri și obiecții. Spre acest fond aperceptiv al înțelegerii – nu lingvistic, ci obiectual-expresiv – se orientează orice enunț. Are loc o nouă întâlnire a enunțului cu cuvântul străin, care exercită o nouă influență specifică asupra stilului lui.

Înțelegerea pasivă a semnificației lingvistice în genere nu este înțelegere; ea este doar unul dintre elementele ei abstracte, dar și o înțelegere mai concretă a sensului enunțului, a intenției vorbitorului; rămânând pur pasivă, pur receptivă, ea nu aduce nimic nou în înțelegerea discursului, ci îl dublează doar, ținând, ca spre o limită supremă, spre reproducerea deplină a ceea ce este deja dat în discursul inteligibil; ea nu iese din cadrul contextului lui și nu îmbogățește cu nimic ceea ce este inteligibil. Iată de ce luarea în considerare de către vorbitor a unei asemenea înțelegeri nu poate aduce nimic nou, nici un element concret și expresiv nou în cuvântul lui. Fiindcă asemenea cerințe pur negative, care ar putea purcede de la o înțelegere pasivă, cum ar fi o mai mare claritate, o mai mare putere de convingere, concretete etc., îl lasă pe vorbitor în propriul lui context, în propriu-i orizont, nu-l scoate din cadrul lui; ele sînt total imanente discursului său și nu-i întrerup autonomia semantică și expresivă.

În viața reală a limbajului, orice comprehensiune concretă este activă; ea implică ceea ce trebuie înțeles în orizontul obiectual-expre-



siv propriu și este indisolubil legată de un răspuns, de o obiecție sau de o consimțire motivată. Într-un anumit sens, primatul aparține răspunsului, ca principiu activ: el creează un teren propice înțelegerii, o pregătește activ și interesat. Înțelegerea nu se maturizează decât în răspuns. Înțelegerea și răspunsul sînt dialectic contopite și se condiționează reciproc, nu se pot concepe separat.

Astfel, înțelegerea activă, implicînd ceea ce trebuia înțeles în noul orizont al celui care înțelege, stabilește o serie de raporturi complexe, de consonanțe și disonanțe cu ceea ce este înțeles, îl îmbogățește cu elemente noi. Tocmai o asemenea înțelegere are în vedere locutorul. De aceea, orientarea lui spre interlocutor este o orientare spre un orizont special, universul special al interlocutorului, ea introduce în discursul lui elemente cu totul noi: fiindcă, totodată, are loc interacțiunea diverselor contexte, puncte de vedere, orizonturi, sisteme de accentuare expresivă, "limbaje" sociale. Vorbitorul tinde să-și orienteze discursul cu orizontul său determinat spre orizontul străin al celui care înțelege și intră în relații dialogice cu elementele acestui orizont. Vorbitorul intră în orizontul străin al interlocutorului, construindu-și enunțul pe un teritoriu străin, pe fondul aperceptiv al interlocutorului.

Acest nou aspect al dialogizării interioare a discursului se deosebește de cel determinat de întîlnirea cu cuvîntul "străin" în obiectul însuși: aici nu obiectul servește drept arenă a întîlnirii, ci orizontul subiectiv al ascultătorului. Iată de ce această dialogizare are un caracter mai subiectiv, psihologic și – adesea – întîmplător, uneori net oportun, alteleori provocator polemic. Foarte adesea, mai cu seamă în formele retorice, această orientare spre ascultător și dialogizarea interioară a discursului legat de ea pot pur și simplu să umbrească obiectul: convingerea ascultătorului concret devine un obiectiv autonom și izolează discursul de travaliul său creator asupra obiectului însuși.

Atitudinea dialogică față de discursul "străin", al celuilalt, în obiect, și cea față de discursul străin în răspunsul anticipat al ascultătorului, fiind în esență diferite și generînd în discurs efecte stilistice diferite, pot, cu atît mai mult, să se împletească strîns, devenind aproape imperceptibile pentru analiza stilistică.

Stilul conține în mod organic indicații spre în afară, corelația elementelor proprii cu elementele unui context "străin". Politica internă a stilului (asocierea elementelor) este determinată de politica lui



externă (atitudinea față de discursul străin). Cuvîntul trăiește, ca să spunem așa, la frontiera dintre contextul său și contextul străin.

Aceeași viață dublă are și replica oricărui dialog real: ea este structurată și înțeleasă în contextul întregului dialog, compus din enunțurile proprii (din punctul de vedere al vorbitorului) și enunțurile străine (ale partenerului). Replica nu poate fi scoasă din acest context mixt, al discursului propriu și al celui străin, fără a-și pierde sensul și tonul. Ea este parte organică a unui ansamblu plurilingv.

Fenomenul dialogizării interioare este, cum am spus, prezent într-o măsură mai mare sau mai mică în toate domeniile vieții cuvîntului. Dar dacă în proza extraliterară (familiară, retorică, științifică), de obicei dialogizarea se izolează într-un act special de-sine-stătător și se manifestă în dialogul direct sau în alte forme distincte, exprimate compozițional, ale delimitării și polemicii cu cuvîntul străin, al altuia, în schimb în proza artistică, mai cu seamă în roman, dialogizarea străpunge din interior însăși conceperea de către discurs a obiectului său și a expresiei lui, transformînd semantica și structura sintactică a discursului. Interiorizarea dialogică devine aici, într-un fel, evenimentul discursului însuși, pe care îl însuflețește și îl dramatizează din interior, în fiecare din elementele lui.

În majoritatea genurilor poetice (în sensul restrîns al cuvîntului), cum am mai spus, dialogizarea interioară a discursului nu este utilizată din punct de vedere artistic, nu intră în "obiectul estetic" al operei, ea se stinge în mod convențional în discursul poetic. În schimb, dialogizarea interioară devine în roman unul dintre elementele esențiale ale stilului prozaic și este supusă aici unei elaborări artistice specifice.

Dar dialogizarea interioară poate să devină o asemenea forță creatoare de formă numai acolo unde divergențele și contradicțiile individuale sînt fertilizate de plurilingvismul social, în care ecourile dialogice răsună nu prin culmile semantice ale discursului (ca în genurile retorice), ci pătrund în straturile lui adînci, dialogizînd limbajul însuși, concepția lingvistică despre lume (forma interioară a discursului), unde dialogul vocilor se naște nemijlocit din dialogul social al "limbajelor", unde enunțul străin începe să răsune ca un limbaj străin din punct de vedere social, unde orientarea discursului printre enunțurile străine se transformă în orientarea lui printre limbaje socialmente străine în cadrul aceleiași limbi naționale.



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

În genurile poetice, în sens restrâns, dialogizarea firească a discursului nu este utilizată din punct de vedere artistic, discursul își este sieși suficient și nu presupune, în afara cadrului său, enunțuri străine. Stilul poetic este izolat, în mod convențional, de orice interacțiune cu discursul străin, de orice privire asupra discursului altuia.

La fel de străină este pentru stilul poetic orice altă privire asupra limbilor străine, asupra posibilității existenței unui alt vocabular, a unei alte semantici, a altor forme sintactice etc., asupra posibilității exprimării altor puncte de vedere lingvistice. Prin urmare, stilul poetic nu cunoaște nici sentimentul unei mărginiri, al unei determinări sociale și al unei specificități a propriului limbaj și, astfel, nu cunoaște nici atitudinea critică, rezervată, față de acest limbaj, ca unul dintre multele limbaje ale plurilingvismului; de aici decurge imposibilitatea dăruirii sale totale, a întregului său sens, limbajului respectiv.

Desigur, nici un poet care a existat din punct de vedere istoric, ca om, înconjurat pe plurilingvismul viu, nu putea să nu cunoască acest sentiment și această atitudine față de limbajul său (într-o măsură mai mare sau mai mică); dar el nu-i putea face loc în stilul poetic al operei sale fără a distruge acest stil, fără a-l converti în stil de proză și fără a-l transforma pe poet în prozator.

În genurile poetice, conștiința artistică – în sensul unității tuturor intențiilor semantice și expresive ale autorului – se realizează în întregime în limbajul său, căruia îi este cu totul imanentă, se exprimă în el direct, fără rezerve și fără distanțare. Limbajul poetului este limbajul lui propriu, în care se regăsește pe de-a-ntregul, inseparabil, folosind fiecare formă, fiecare cuvânt, fiecare expresie în sensul lor direct (ca să zicem așa, "fără ghilimele"), cu alte cuvinte, ca expresie pură și nemijlocită a intenției sale. Oricare ar fi "chinurile verbale" pe care poetul le suportă în procesul creației, în opera creată limbajul este un organ ascultător, perfect adecvat intenției autorului.

În opera poetică, limbajul se realizează ca neîndoielnic, incontestabil și atotcuprinzător. Poetul vede, înțelege și gândește totul cu ochii acestui limbaj, prin formele lui interne, și când se exprimă nu simte necesitatea să recurgă la ajutorul altui limbaj, al unui limbaj "străin". Limbajul genului poetic este un univers ptolemeean, unitar și unic, în afara căruia nu există nimic, nu are nevoie de nimic. Ideea pluralității universurilor lingvistice, egal semnificative și expresive, este organic inaccesibilă stilului poetic.



Universul poeziei, oricâte contradicții și conflicte irezolvabile ar releva în el poetul, este întotdeauna luminat de un discurs unic, incontestabil. Contradicțiile, conflictele și îndoielile rămân în obiect, în gânduri și emoții, pe scurt, în material, dar nu trec în limbaj. În poezie, limbajul despre îndoieli trebuie să fie un limbaj neîndoielnic.

Răspunderea egală și directă pentru limbajul întregii opere ca limbaj propriu, solidaritatea deplină cu fiecare element al său, cu fiecare ton și nuanță este cerința fundamentală a stilului poetic. El nu satisface decât limbajul și conștiința lingvistică. Poetul nu poate să opună conștiința sa poetică, intențiile sale limbajului de care se folosește fiindcă se află pe de-a-ntregul în el și astfel nu poate să-l facă, în cadrul stilului său, obiect de înțelegere, de reflecție și atitudine. Limbajul îi e dat dinlăuntru, în travaliul său intențional, iar nu din afară, în specificitatea și limitarea sa obiectivă. Intenționalitatea directă incontestabilă, temeinicia limbajului și, în același timp, prezentarea obiectivă (ca realitate lingvistică socialmente și istoricește limitată) sînt incompatibile în cadrul stilului poetic. Unitatea și unitatea limbajului sînt condiții indispensabile pentru realizarea individualității intenționate directe a stilului poetic și a consecvenței lui monologice.

Aceasta nu înseamnă, desigur, că diversitatea limbajelor sau chiar limbile străine nu pot să intre în opera poetică. Este adevărat, aceste posibilități sînt limitate: plurilingvismul are loc numai în genurile poetice "inferioare" – satira, comedia etc. Totuși, plurilingvismul (alte limbaje social-ideologice) poate fi introdus și în genurile pur poetice, cu precădere în vorbirea personajelor. Dar aici plurilingvismul este obiectivat, este în esență arătat ca lucru, nu stă în același plan cu limbajul real al operei: este gestul reprezentat al personajului, dar nu cuvîntul care prezintă. Elementele plurilingvismului nu intră aici cu drepturile unui alt limbaj, care aduce punctele sale de vedere speciale, în care se poate spune ceva ce nu se poate spune în limbajul propriu, ci cu drepturile lucrului reprezentat. Despre ceva străin, poetul vorbește tot în limbajul propriu. Pentru reprezentarea unei lumi străine, el nu recurge niciodată la limbajul altuia ca mai adecvat acestei lumi. În schimb, prozatorul, cum vom vedea, încearcă să spună într-un limbaj străin și ceea ce îl privește personal (de pildă în limba neliterară a unui povestitor, a unui reprezentant al unui anumit grup social-ideologic); el măsoară adesea universul său cu dimensiuni lingvistice străine.



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

Ca urmare a cerințelor analizate, limbajul genurilor poetice – acolo unde acestea se apropie de limita lor stilistică<sup>5</sup> – devine adesea autoritar, dogmatic și conservator, claustrându-se pentru a se feri de influența dialectelor sociale extraliterare. Tocmai de aceea pe terenul poeziei este posibilă ideea unui "limbaj poetic" special, a unui "limbaj al zeilor", a unui "limbaj poetic sacerdotal" etc. Este caracteristic faptul că poetul, neacceptând un anumit limbaj literar, va visa mai degrabă la crearea artificială a unui limbaj poetic nou, special, decât să recurgă la dialectele sociale reale, existente. Limbajele sociale sînt obiectuale, caracteristice, social localizate și limitate; pe cînd limbajul poeziei creat artificial va fi direct intențional, incontestabil, unitar și unic. Astfel, la începutul secolului al XX-lea, cînd prozatorii ruși au început să manifeste un interes deosebit pentru dialecte și pentru skaz (povestirea directă la persoana întâi), simboțiștii (Balmont, V. Ivanov), apoi și futuriștii visau să creeze un "limbaj special al poeziei" și chiar au făcut încercări pentru crearea unui asemenea limbaj (V. Hlebnikov).

Ideea unui limbaj special, unitar și unic al poeziei este un filosofem utopic caracteristic discursului poetic: la baza lui stau condițiile reale și cerințele stilului poetic care satisface doar limbajul direct intențional, din al cărui punct de vedere alte limbaje (limbajul vorbit, limbajul de afaceri, al prozei etc.) sînt considerate ca obiectuale și nicidecum egale cu el<sup>6</sup>. Ideea unui "limbaj poetic" special exprimă aceeași concepție ptolemeeană a unui univers lingvistic stilizat.

Limbajul, ca mediu viu, concret, în care trăiește conștiința artistului cuvîntului, nu este niciodată unic. El este unic doar ca sistem gramatical abstract al formelor normative, luat separat de înțelesurile ideologice concrete cu care este încărcat și de evoluția istorică neînteruptă a limbajului viu. Existența socială vie și devenirea istorică creează în cadrul unei limbi naționale abstract-unice o pluralitate de lumi concrete, de orizonturi literare, ideologice și sociale închise; elementele identice, abstracte, ale limbii se încarcă, înăuntrul acestor orizonturi, cu variate conținuturi semantice și axiologice și răsună în mod diferit.

Limbajul literar, cel vorbit și cel scris – fiind unic nu numai după indiciile abstract-lingvistice generale, dar și după formele interpretării acestor elemente abstracte – este stratificat și plurilingv în latura lui obiectual-semantică și expresivă concretă.

Această stratificare este determinată, în primul rînd, de organismele specifice ale genurilor. Diferitele aspecte ale limbajului (lexicologice,



semantice, sintactice ș.a.) sînt strîns îngemănate cu aspirația intențională și cu sistemul general de accentuare ale diferitelor genuri: oratorice, publicistice, gazetărești, jurnalistice, genurile literare inferioare (de pildă, romanul boulevardier) și, în sfîrșit, diferitele genuri ale marii literaturi. Anumite aspecte ale limbajului capătă parfumul specific al genurilor respective: ele se îngemănează cu punctele de vedere, cu modalitățile de abordare, cu formele de gîndire, cu nuanțele și accentele specifice ale acestor genuri.

Cu această stratificare a limbajului pe genuri se împletește, uneori coincidînd cu ea, alteori deosebindu-se, stratificarea profesională a limbajului (în sens larg): limbajul avocatului, al medicului, al comerciantului, al activistului politic, al învățătorului sătesc etc. Aceste limbaje se diferențiază, desigur, nu numai prin vocabularul lor; ele implică anumite forme ale orientării intonaționale, ale interpretării și aprecierii concrete. Însuși limbajul scriitorului (al poetului, al romanțierului) poate fi înțeles ca jargon profesional alături de alte jargoane profesionale.

Pe noi, aici, ne interesează latura intențională, adică latura obiectual-semantică și expresivă a stratificării "limbajului comun". Fiindcă nu se stratifică și nu se diferențiază structura neutral-lingvistică a limbajului, ci doar posibilitățile lui intenționale: ele se realizează în anumite direcții, se încarcă cu un anumit conținut, se concretizează, se particularizează, se impregnează cu aprecieri concrete, se îngemănează cu anumite obiecte, cu perspective de genuri și stiluri profesionale expresive. Dinlăuntrul acestor perspective, adică pentru vorbitorii înșiși, aceste limbaje de gen și aceste jargoane profesionale sînt direct intenționale, au sens deplin și sînt direct expresive, dar din afară, adică pentru cei neimplicați în orizontul intențional respectiv, ele pot fi obiectuale, caracteristice, pitorești etc. Pentru cei neimplicați, intențiile care traversează aceste limbaje sporesc în diversitate, devin restrictive din punct de vedere semantic și expresiv îngreuiază și înstrăinează de ei cuvîntul, complică folosirea lui intențională directă, necondiționată.

Dar odată cu stratificarea pe genuri și profesională a limbajului literar comun, problema nu este nici pe departe epuizată. Deși în nucleul său de bază limbajul literar este adesea omogen din punct de vedere social, ca limbaj vorbit și scris al unui grup social dominant, totuși, și în acest caz, în el există mereu o anumită diferențiere socială, o stratificare socială, care în unele epoci poate deveni extrem de scurtă.



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

Stratificarea socială poate coincide, ici-colo, cu stratificarea pe genuri și cu cea profesională, dar, în esență, ea este, desigur, autonomă și specifică.

Stratificarea socială este, de asemenea, determinată, în primul rând, de diferența orizonturilor obiectual-semantică și expresivă, adică este exprimată prin diferențele tipice de interpretare și accentuare ale elementelor limbajului și poate să nu tulbure unitatea dialectologică abstract-lingvistică a limbajului literar comun.

Orice concepție despre lume socialmente semnificativă posedă capacitatea de a dispersa posibilitățile intenționale ale limbajului prin intermediul realizării lor concrete, specifice. Curente (literare și altele), cercurile, revistele, anumite ziare, chiar anumite opere importante și anumiți indivizi sînt în stare, în măsura importanței lor sociale, să stratifice limbajul, împovărîndu-i cuvintele și formele cu intențiile și accentele lor tipice și, prin aceasta, înstrăinîndu-le într-o anumită măsură de alte curente, partide, opere și indivizi.

Orice manifestare verbală, importantă din punct de vedere social, posedă capacitatea de a transmite (uneori unui cerc larg și pentru multă vreme) intențiile sale elementelor limbajului, antrenate în aspirația ei semantică și expresivă, impunîndu-le anumite nuanțe semantice și anumite tonuri valorice. [...]

Între toate aceste "limbaje" ale plurilingvismului există deosebiri metodologice foarte adînci, fiindcă la baza lor stau principii de selecție și formare cu totul diferite (în unele cazuri principiul funcțional, în altele cel al conținutului tematic, apoi cel social-dialectologic propriu-zis). De aceea, limbajele nu se exclud unul pe celălalt și se intersectează variat (limba ucraineană; limbajul epic, limbajul simbolismului incipient, limbajul studentului, al copiilor, limbajul intelectualului mediocru, al nietzscheanului etc.). Poate părea că însuși termenul "limbaj" își pierde, în acest caz, orice sens, fiindcă nu există, probabil, un plan unitar de comparare a acestor "limbaje".

Acest plan general însă, care justifică metodologic confruntarea noastră, de fapt, există: toate limbajele plurilingvismului, indiferent de principiul care stă la baza individualizării lor, constituie puncte de vedere specifice asupra lumii, forme ale interpretării ei verbale, orizonturi obiectual-semantică și axiologice speciale. Ca atare, toate pot fi confruntate, pot să se completeze reciproc, să se contrazică, pot fi corelate dialogic. Ca atare, ele se întîlnesc și coexistă în conștiința oamenilor și, în primul rând, în conștiința creatoare a artistului-ro-



mancier. Ca atare, ele există realmente, se înfruntă și evoluează în plurilingvismul social. Iată de ce ele toate pot intra în planul unic al romanului, care poate reuni în sine stilizările parodice ale limbajelor genurilor, diversele tipuri de stilizări și prezentări ale limbajelor profesionale, ale curentelor, ale generațiilor, ale dialectelor sociale ș.a. (de pildă, în romanul umoristic englez). Toate pot fi atrase de roman-cier pentru orchestrarea temelor sale și pentru expresia refractată (indirect) a intențiilor și aprecierilor lui.

Iată de ce noi evidențiem mereu aspectul obiectual-semantic și expresiv, adică intențional, ca forță stratificatoare și diferențiatore a limbajului literar comun, și nu acele indicii lingvistice (nuanțele lexicale, tonurile semantice secundare etc.) ale limbajelor genurilor, ale jargoanelor profesionale ș.a., care sînt, ca să spunem așa, depuneri sclerotice ale procesului intențional, semne lăsate în drumul travaliului activ al intenției, al interpretării formelor lingvistice generale. Aceste indicii exterioare, observate și fixate din punct de vedere lingvistic, nu pot fi înțelese și studiate fără înțelegerea semnificației lor funcționale.

Discursul trăiește în afara sa, într-o orientare activă spre obiect. Dacă ne vom îndepărta definitiv de această orientare, în mîinile noastre va rămîne trupul nud al discursului, de la care nu vom putea afla nimic despre poziția lui socială și despre destinul vieții lui. A studia discursul în sine, ignorînd orientarea lui în afară, este tot atît de absurd ca a studia o trăire psihică în afara realității asupra căreia aceasta este orientată și care a determinat-o.

Evidențiind latura intențională a stratificării limbajului literar, putem, cum s-a arătat, să punem în același rînd fenomene eterogene din punct de vedere metodologic, cum sînt dialectele profesionale, sociale, concepțiile despre lume și operele individuale, fiindcă în latura lor intențională constă acel plan general în care ele pot fi confruntate dialogic. Totul rezidă în faptul că între "limbaje", oricare ar fi ele, sînt posibile relații dialogice (specifice), adică ele pot fi percepute ca puncte de vedere asupra lumii. Oricît de diferite ar fi forțele sociale care guvernează procesul stratificării (profesia, genul, curentul, personalitatea individuală), aceasta se reduce întotdeauna la o saturare (relativ) îndelungă și socialmente semnificativă (colectivă) a limbajului cu anumite (deci, restrictive) intenții și accente.

Cu cît această saturare stratificatoare durează mai mult, cu cît cercul social pe care-l cuprinde este mai vast, deci cu cît forța socială



care produce stratificarea limbajului este mai substanțială, cu atît mai pronunțate și mai stabile sînt acele amprente, acele modificări lingvistice ale indiciilor limbajului (simbolurile lingvistice), care rămîn în ea ca rezultat al acțiunii acestei forțe, de la nuanțele semantice stabilite (deci, sociale) pînă la indiciile dialectologice autentice (fonetice, morfologice ș.a.), care ne permit să vorbim deja de un dialect social special.

Ca rezultat al travaliului acestor forțe stratificatoare, limbajul nu păstrează cuvinte și forme neutre, ale "nimănui": el este în întregime dispersat, traversat de intenții, accentuat. Pentru conștiința care există în el, limbajul nu este un sistem abstract de forme normative, ci o opinie plurilingvă concretă despre lume. Toate cuvintele amintesc o profesie, un gen, un curent, un partid, o anumită operă, un anumit om, o generație, o vîrstă, o zi, o oră. Fiecare cuvînt amintește contextul, contextele, în care și-a trăit intens viața din punct de vedere social; toate cuvintele și formele sînt populate de intenții. În cuvînt sînt inevitabile tonurile secundare contextuale (ale genurilor, ale curentelor, ale indivizilor).

În esență, pentru conștiința individuală, limbajul ca realitate social-ideologică vie, ca opinie plurilingvă, se află la frontiera dintre teritoriul propriu și cel "străin", al altuia. Cuvîntul limbajului este un cuvînt pe jumătate străin. El devine "propriu" în momentul cînd vorbitorul îl populează cu intenția sa, cu accentul său, cînd își însușește cuvîntul și îl antrenează în aspirația sa semantică și expresivă. Pînă în momentul însușirii sale, cuvîntul nu se află într-un limbaj neutru, impersonal (căci vorbitorul nu-l ia dintr-un dicționar!), ci pe buze străine, în contexte străine, în serviciul unor intenții străine: de aici trebuie luat și apropiat. Dar nu toate cuvintele se supun la fel de ușor acestei apropieri: multe se împotrivesc cu îndîrjire, altele rămîn "străine" cum au fost, sună "străin" în gura vorbitorului care și le-a însușit; ele nu pot fi asimilate în contextul lui, dispar din el și, parcă singure, împotriva vorbitorului, se introduc între ghilimele. Limbajul nu este un mediu neutru, care trece ușor și liber în proprietatea intențională a vorbitorului, el este populat și suprapopulat cu intenții străine. Aproprierea lui, subordonarea lui intențiilor și accentelor proprii constituie un proces dificil și complex.

Am pornit de la acceptarea unității abstract-lingvistice (dialectologice) a limbajului literar. Însă acesta nu este nici pe departe un dialect închis. Astfel, chiar între limbajul literar vorbit curent și cel scris poate exista o frontieră mai mult sau mai puțin pronunțată. Deosebiri



dintre genuri coincid adesea cu cele dialectologice (de pildă, în secolul al XVIII-lea, genurile înalte, ale slavonei, și cele inferioare, ale vorbirii curente); în sfârșit, unele dialecte pot căpăta un statut legal în literatură și, prin aceasta, într-o anumită măsură, sînt implicate în limbajul literar.

Intrînd în literatură, implicîndu-se în limbajul literar, dialectele își pierd, desigur, calitatea lor de sisteme socio-lingvistice închise; ele se deformează și, în esență, încetează să mai fie ceea ce erau ca dialecte. Dar, pe de altă parte, aceste dialecte, intrînd în limbajul literar și păstrîndu-și elasticitatea dialectologică, lingvistică, caracterul lor de limbaj "străin" deformează la rîndul lor limbajul literar. Acesta încetează și el de a mai fi ceea ce a fost, adică sistem socio-lingvistic închis. Limbajul literar este un fenomen profund specific, ca și conștiința lingvistică, cu care se află în corelație, a omului instruit din punct de vedere literar; în el diversitatea intențională de vorbire (există și în orice dialect viu, închis) trece într-o diversitate de limbaje; nu mai e vorba de un limbaj, ci de un dialog al limbajelor.

Limba literară națională a unui popor, cu o cultură artistică în proză dezvoltată, mai cu seamă romanescă, cu o istorie verbal-ideologică bogată și intensă, este, în esență, un microcosmos care reflectă macrocosmosul plurilingvismului atît național, cît și european. Unitatea limbajului literar nu este unitatea unui sistem lingvistic închis, ci unitatea profund specifică a "limbajelor" care vin în contact și se înțeleg reciproc (unul dintre acestea este limbajul poetic în sens restrîns). În aceasta rezidă specificitatea metodologică a problemei limbajului literar.

Conștiința lingvistică social-ideologică concretă, devenind activă din punct de vedere creator, adică activă literar, se găsește dinainte înconjurată de plurilingvism, și nicidecum de un limbaj unic, incontestabil. Conștiința lingvistică literar activă găsește mereu și pretutindeni (în toate epocile literaturii istoricește cunoscute) "limbaje" și nu un limbaj. Ea se află în fața necesității alegerii unui limbaj. În fiecare dintre manifestările ei literar-verbale, ea se orientează activ în plurilingvism unde ocupă o poziție, alege "un limbaj". Numai rămî-nînd în cadrul unei existențe închise, fără scriere și fără gîndire, departe de toate căile devenirii social-ideologice, omul poate să nu sesizeze acea activitate lingvistică bazată pe alegere și poate să rămî-nă netulburat în certitudinea și predeterminarea lingvistică a propriei sale limbi.



### TEORIA LIMBAJULUI POETIC

În fond, și un asemenea om are însă de a face nu cu un limbaj, ci cu limbaje, dar locul fiecăruia este bine stabilit și indiscutabil, trecerea dintr-unul în altul este predeterminată și inconștientă, ca trecerea dintr-o cameră în alta. Aceste limbaje nu se ciocnesc între ele în conștiința omului respectiv; el nu încearcă să le coreleze, nu încearcă să-l privească pe unul dintre ele cu ochii celuilalt.

Astfel, un țăran analfabet, aflat peste nouă mări și nouă țări de orice centru, cufundat cu naivitate într-o existență cotidiană imuabilă, trăia în ambianța câtorva sisteme lingvistice: se ruga lui Dumnezeu într-un limbaj (slavona), își cânta cîntecele în altul, în familie vorbea într-un al treilea, iar cînd începea să dicteze notarului o cerere către autoritățile districtuale, încerca să vorbească în cel de al patrulea (oficial, corect, "scriptologic"). Toate acestea sînt limbaje diferite chiar din punctul de vedere al indiciilor social-dialectologice abstracte. Dar ele nu erau corelate dialogic în conștiința lingvistică a țăranului; el trecea de la unul la altul inconștient, automat; fiecare era indiscutabil la locul lui, și locul fiecăruia era indiscutabil. El încă nu știa să privească unul dintre limbaje (și universul verbal corespunzător) cu ochii celuilalt (limbajul cotidian și universul existenței cotidiene cu limbajul rugăciunii ori al cîntecului, sau invers).<sup>7</sup>

Îndată ce în conștiința țăranului nostru începea elucidarea reciprocă și critică a limbajelor, îndată ce se dovedea că ele sînt diferite, dar și contradictorii, că sistemele ideologice și viziunile asupra lumii, indisolubil legate de aceste limbaje, se contrazic și nu stau pașnic unele lîngă celelalte, certitudinea și predeterminarea acestor limbaje luau sfîrșit și între ele începea orientarea activă, bazată pe alegere.

Limbajul și lumea rugăciunii, limbajul și lumea cîntecului, limbajul și lumea muncii și existenței cotidiene, limbajul specific și lumea administrației districtuale, limbajul nou și lumea nouă a muncitorului de la oraș venit în concediu – toate aceste limbaje și lumi părăseau, mai devreme sau mai tîrziu, starea de echilibru calm, apatic, dezvăluindu-și caracterul plurilingv.

Desigur, conștiința lingvistică activă din punct de vedere literar găsește dinainte un plurilingvism mult mai variat și profund atît în limbajul literar, cît și în afara lui. Acest fapt fundamental trebuie să constituie punctul de pornire pentru orice studiere a vieții stilistice a cuvîntului. Caracterul plurilingvismului preexistent și mijloacele de orientare pe teritoriul lui determină viața stilistică concretă a cuvîntului.



Poetul este determinat de ideea unui limbaj unic și a unui enunț unitar, monologic, închis. Aceste idei sînt imanente genurilor poetice cu care lucrează poetul. Astfel, sînt determinate mijloacele de orientare a poetului în plurilingvismul real. Poetul trebuie să-și stăpînească personal și pe deplin limbajul, să-și asume o răspundere egală pentru toate aspectele lui, să le supună pe toate numai intențiilor sale. Fiecare cuvînt trebuie să exprime direct intenția poetului; între poet și cuvîntul său nu trebuie să existe nici o distanță. Poetul trebuie să porceadă din limbaj, în ansamblul intențional unic: nici o stratificare a lui, nici o diversitate de limbaje, și, cu atît mai mult, de limbi străine nu trebuie să aibă vreo reflectare cît de cît importantă în opera poetică.

Pentru aceasta, poetul golește cuvintele de intențiile și formele "străine", folosește numai astfel de cuvinte și forme și le folosește în asemenea chip, încît ele își pierd legătura cu anumite straturi intenționale și cu anumite contexte ale limbajului. Dincolo de cuvintele operei poetice nu trebuie să se simtă imaginile tipice și obiectuale ale genurilor (în afara genului poetic însuși), ale profesiunilor, ale curenților (în afara curentului căruia aparține poetul), ale concepțiilor despre lume (în afara concepției unice a poetului însuși), imaginile tipice ori individuale ale vorbitorilor, ale manierelor de vorbire, ale intonațiilor lor tipice. Tot ceea ce intră în operă trebuie să se cufunde în Lethe, să-și uite existența anterioară în contextele "străine": limbajul își poate aminti numai de existența sa în contexte poetice (aici sînt posibile și reminiscențele concrete).

Desigur, există totdeauna un cerc limitat de contexte mai mult sau mai puțin concrete, a căror legătură cu discursul poetic trebuie să se simtă intenționat. Dar aceste contexte sînt pur semantice și, ca să zicem așa, abstract-accentuate; sub raport lingvistic, ele sînt impersonale sau, în orice caz, dincolo de ele nu trebuie să se simtă o specificate lingvistică prea concretă, o manieră verbală precisă etc.; de dincolo de ele nu trebuie să transpară nici o figură lingvistică socio-tipică (a unui posibil personaj-povestitor). Pretutindeni există o singură figură — figura lingvistică a autorului, responsabil pentru fiecare cuvînt, ca al său propriu. Oricît de numeroase și variate ar fi acele fire semantice și accentuale, acele asociații, indicii, aluzii, coincidențe, care decurg din fiecare discurs poetic, ele toate satisfac un singur limbaj, o singură perspectivă, iar nu contextele sociale plurilingve. Mai mult, dinamica simbolului poetic (de pildă, desfășurarea metaforei) presupune tocmai această unitate a limbajului, corelat nemijlocit cu obiectul său. Plurilin-



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

givismul social care ar pătrunde în operă, stratificându-i limbajul, ar face imposibilă atât dezvoltarea normală, cât și mișcarea simbolului în ea.

Ritmul genurilor poetice nu favorizează cîtuși de puțin stratificarea fundamentală a limbajului. Ritmul, creînd implicarea nemijlocită a fiecărui element al sistemului de accentuare a ansamblului (prin unitățile ritmice cele mai imediate), distruge în germene lumile și figurile socio-verbale aflate potențial în discurs; în orice caz, ritmul pune anumite stavile, nu le permite să se desfășoare, să se materializeze. Ritmul consolidează și strînge și mai mult unitatea și caracterul închis al planului stilului și al limbajului unic, postulat de stilul respectiv.

Ca rezultat al acestui efort de epurare a intențiilor și accentelor "străine" din toate aspectele limbajului, de ștergere a tuturor ampren-telor plurilingvismului social, în opera poetică se creează unitatea tensională a limbajului. Această unitate poate fi naivă și poate exista doar în epocile foarte rare ale poeziei, cînd ea nu iese din cadrul cercului social naiv-închis în sine, unic și nediferențiat, ale cărui ideologie și limbaj realmente încă nu s-au stratificat. De obicei, noi simțim tensiunea adîncă și conștientă cu care limbajul poetic unic al operei se ridică din haosul plurilingvismului limbajului literar viu, cu care este contemporan.

Așa procedează poetul. Prozatorul-romancier (și în general aproape orice prozator) merge pe un drum cu totul diferit. El admite în opera sa plurivocitatea și plurilingvismul limbajului literar și extraliterar, fără ca prin aceasta să diminueze calitățile operei, ba, dimpotrivă, contribuind la adîncirea lor (fiindcă el contribuie la conștiința ei capabilă de individualizare). Pe baza acestei stratificări a limbajului, a diversității de limbaje și chiar de limbi, el își construiește stilul, păstrîndu-și totodată unitatea personalității creatoare și unitatea (e drept, de alt ordin) a stilului său.

Prozatorul nu-și purifică discursul de intențiile și tonurile "străine", nu distruge germenii plurilingvismului social, nu înlătură acele figuri lingvistice și maniere de vorbire (virtualele personaje-povestitori) care transpar dincolo de cuvintele și formele limbajului, ci dispune toate aceste cuvinte și forme la distanțe diferite de ultimul nucleu semantic al operei sale, de propriul centru intențional.

Limbajul prozatorului este dispus la nivele mai mult sau mai puțin apropiate de autor și de ultima sa instanță semantică: unele elemente ale limbajului exprimă deschis și nemijlocit (ca în poezie) intențiile semantice și expresive ale autorului, altele refractă aceste intenții; el



nu se solidarizează total cu aceste discursuri și le accentuează în mod diferit: umoristic, ironic, parodic etc.<sup>8</sup>; a treia categorie se află și mai departe de ultima lui instanță semantică și refractă și mai pregnant intențiile lui; și, în sfârșit, unele care sînt cu totul private de intențiile autorului: el nu se exprimă pe sine în ele (ca autor), ci le arată ca pe un obiect verbal specific; ele sînt, pentru el, cu totul obiectuale. Iată de ce, stratificarea limbajului – în genuri, profesii, grupuri sociale, în sens restrîns, în concepții despre lume, curente, individualități – și diversitatea socială de limbaje și de limbi (dialectele), intrînd în roman, se ordonează în mod special, devenind un sistem artistic specific, care orchestrează tema intențională a autorului.

Astfel, prozatorul poate să se detașeze de limbajul operei sale și, totodată, în grade diferite, de diversele lui straturi și aspecte. El poate să utilizeze acest limbaj fără a i se dăruie în întregime, îl lasă pe jumătate "străin" sau cu totul "străin", dar în același timp îl constrînge, în ultimă instanță, să servească totuși intențiilor lui. Autorul nu vorbește acest limbaj, de care el se detașează într-o măsură mai mare sau mai mică, ci un limbaj întrucîtva mai fortificat, obiectivizat, aflat la o oarecare distanță de buzele sale.

Prozatorul-romancier nu elimină intențiile "străine" din limbajul diversificat al operelor sale, nu distruge orizonturile social-ideologice (macro- sau microuniversuri), disimulate în spatele plurilingvismului, ci le introduce în opera sa. Prozatorul folosește cuvinte deja populate cu intenții sociale "străine", silindu-le să servească noilor sale intenții, să servească unui al doilea stăpîn. Iată de ce intențiile prozatorului se refractă (și se refractă sub unghiuri diverse) în funcție de caracterul social-ideologic "străin", de fortificarea și obiectualizarea limbajelor, care se refractă, ale plurilingvismului.

Orientarea discursului printre enunțurile și limbajele "străine", precum și toate fenomenele și posibilitățile specifice legate de această orientare capătă în stilul romanesc o semnificație artistică. Plurivocitatea și plurilingvismul intră în roman, unde se organizează într-un sistem artistic armonios. În aceasta constă trăsătura specifică a genului romanesc.

Stilistica adecvată acestei particularități a genului romanesc nu poate fi decît o stilistică sociologică. Dialogul interior social al discursului romanesc cere relevarea contextului său social concret, care definește întreaga lui structură stilistică, "forma și conținutul" lui, dar nu din exterior, ci din interior: fiindcă dialogul social răsună în discurs, în toate elementele lui, atît cele ale "conținutului", cît și ale "formeii".



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

Dezvoltarea romanului constă în adâncirea dialogului, în amplificarea și rafinarea lui. Rămân tot mai puține elemente neutre, imuabile ("adevărul dur"), care să nu fie antrenate în dialog. Dialogul pătrunde în adâncurile moleculare și, în sfârșit, intraatomice.

Evident, discursul poetic este și el social, dar formele poetice reflectă procese sociale de durată mai mare, ca să spunem așa, "tendențele de veacuri" ale vieții sociale. Pe când discursul românesc reacționează foarte sensibil la cele mai mici schimbări și oscilații ale atmosferei sociale și, cum s-a spus, reacționează pe de-a-ntregul, în toate elementele sale.

Introdus în roman, plurilingvismul este supus aici prelucrării artistice. Vocile sociale și istorice care populează limbajul (toate cuvintele și toate formele lui), care-i dau anumite înțelesuri concrete, se organizează în roman într-un sistem stilistic armonios exprimând poziția social-ideologică diferențiată a autorului în cadrul plurilingvismului epocii.

### NOTE

1. Lingvistica nu cunoaște decât influențe reciproce automate (social-spontane) și amestecuri de limbaje, care se reflectă în elementele lingvistice abstracte (fonetice și morfologice).

2. În acest sens, conflictul cu aspectul reținut al obiectului (ideea întoarcerii la conștiința primară, primitivă, la obiectul în sine, la senzația pură etc.) este foarte caracteristic în rousseauism, în naturalism, în impresionism, în akmeism, dadaism, suprarealism și în alte curente analoge.

3. Lirica horatiană, Villon, Heine, Laforgue, Annenski etc., oricât de eterogene ar fi aceste fenomene.

4. Vezi cartea lui V. Vinogradov, *O hudojestvennoi proze* – capitolul *Retorica și poetica*, p.75, și următoarele, unde sînt date definiții din vechile retorici.

5. Evident, noi caracterizăm mereu limita ideală a genurilor poetice; în operele reale sînt posibile prozaisme substanțiale; există numeroase variante de genuri hibride, răspîndite mai ales în epoca înlocuirilor limbajelor poetice literare.

6. Asemenea este punctul de vedere al latinei despre limbile naționale ale Evului mediu.

7. Desigur, noi simplificăm cu bună știință: țăranul real, pînă la un anumit punct, a știut totdeauna să facă asta și a făcut-o.

8. Altfel spus, cuvintele nu sînt ale sale, dacă ar fi să le înțelegem drept cuvinte directe, dar ele sînt ale sale, dacă sînt redată ironic, arătate intenționat etc., adică percepute cu distanța corespunzătoare.

(După M. Bahtin, *Probleme de literatură și estetică*, Editura Univers, București, 1982, p.130-157, în românește de Nicolae Iliescu).



## V.V. VINOGRADOV

(1895-1969)

**V**IKTOR Vladimirovici Vinogradov s-a născut în anul 1895 în Riazan. A studiat la Seminarul din Kazan, după care a intrat la Facultatea de Istorie-filologie a Universității din Petrograd și la Institutul de arheologie pe care le termină în 1918. Academicianul A.A.Șahmatov îl oprește la Universitatea din Petrograd unde Vinogradov își pregătește, teza de doctorat *Studii de fonetică a graiului nordic rus. Considerații asupra istoriei sunetului "iat"*, susținută în 1919.

Din anul 1921, predă la Universitatea din Petrograd, și în alte institute de învățământ superior, cursuri de limbă rusă contemporană, de stilistica limbii ruse și de istoria limbii ruse literare. Alături de contemporanii săi B.Tomașevski, V.Jirmunski, I.Ținianov, V.Șklovski, V.V.Vinogradov frecventează Societatea de lingvistică de pe lângă Universitatea din Petrograd și Institutul de istorie a artelor. Din 1924 conduce Secția "Limbaj poetic" a Institutului de istorie a artelor.

Om de o rară energie și cu un orizont științific din cele mai largi, Vinogradov face din întâlnirile membrilor secției amintite prilej de schimb rodnic de idei cu cercetători ruși din alte zone și cu cercetători străini, între care E.Sievers, O.Walzel, F.Saran. În cadrul unor ședințe de comunicări la institutul amintit au prezentat lucrări de mare importanță pentru domeniile poetică, stilistică, teoria literaturii: V.V.Jirmunski (*Zadaci poetiki, Istoria rîfmî*), I.Ținianov (*Problema stihotvornogo iazîka*), B.Eichenbaum (*Melodika stiha*), V.V.Vinogradov (*Studii despre stilul gogolian – Etiudî o stile Gogolia, Problema "skazului" în stilistică – Problema skaza v stilistike*, 1926, *Contribuție la teoria limbajului poetic – K postroeniu teorii poeticeskogo iazîka*, 1927).

Anii de activitate la Institutul de istorie a artelor au întreținut și sporit interesul lui Vinogradov pentru studiul specificului limbajului poetic în raport cu alte limbaje artistice și cu limba vorbită, pentru teoria stilului și practica analizei stilului scriitorului. Metoda care-l plasează în continuarea lui A.A.Șahmatov, L.V.Șcerba, F.de Saussure este metoda "estetico-istorică", cum o numește cunoscutul lingvist într-o comunicare din



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

1927 privind sarcinile și metodele activității Secției "Limbajul poetic" de la Institutul de istorie a artelor. Istorismul lui Vinogradov nu este numai un gest de fidelitate față de profesorii săi, ci și expresia clară a despărțirii lui de "formaliști" cu care polemizează, colaborând.

Numeroasele observații de stilistică acumulate în anii când a condus secția "Limbajul poetic" de la Institutul de istorie a artelor vor sta la baza unei serii de monografii privind istoria limbii prozei artistice și teoria ei: *Gogol și "școala naturală"* (*Gogol i "natural'naia škola"*), 1925, *Studii despre stilul gogolian* (*Etiudî o stile Gogolia*), 1926, *Evoluția naturalismului rus* (*Evoluția russkogo naturalizma*), 1929, *Despre proza artistică* (*O hudojestvennoi proze*) 1930.

În deceniul patru Vinogradov se mută la Moscova unde va iniția studii vaste privind istoria limbii ruse literare și limba scriitorului. Acum îi apare lucrarea fundamentală *Schiță a istoriei limbii ruse literare în sec.XVII-XIX* (*Ocerki po istorii russkogo literaturnogo iazîka XVII-XIX v.*) 1934, care, împreună cu lucrările lui B.A. Larin *Despre formarea limbii ruse literare* (*Ob obrazovanii russkogo literaturnogo iazîka*), 1933, și *Lecții de istoria limbii ruse literare (sec.X – mijlocul sec.XVII)* (*Lecții po istorii russkogo literaturnogo iazîka (X-seredina XVII v.)*), pune bazele studiului sistematic al limbii ruse literare. Ca o completare la lucrarea amintită, Vinogradov scrie o serie de monografii și articole consacrate analizei limbii marilor scriitori din secolul al XIX-lea: *Limba lui Pușkin* (*Iazîk Puškina*) 1935, *Stilul lui Pușkin* (*Stil' Puškina*) 1941, *Pușkin și limba literară a secolului al XIX-lea* (*Pușkin i literaturnîi iazîk XIX-go veka*), 1941, *Limba lui Gogol* (*Iazîk Gogolia*) 1936, *Despre limba lui L.Tolstoi* (*O iazîke L.Tolstogo*) 1941. La baza tuturor acestor lucrări stă ideea corelației evoluției literare cu istoria și cultura, acestea din urmă fiind "întruchipate în fapte ale unei anumite sfere semantice". Seria extraliterară cu care Vinogradov va corela în permanență limbajul poetic va fi limba și limba literară cu stilurile funcționale și cu "dialectele" ei. Analizând diverse opere în proză, Vinogradov ajunge la o importantă concluzie de ordin teoretic și metodologic, consensuală cu teoria lui M.Bahtin asupra limbajului romanesc: "dialectele extraliterare se nivelează în spațiul operei. Diferența lor nu va mai fi, deci, de natură dialectologică sau obiectual-sociologică, ci social-caracterologică și narativă" (*Despre proza artistică*, 1929, p.253). În perioada 1950-1953 Vinogradov este șeful secției "Limba rusă literară" de pe lângă Academia de științe a URSS, lucrează la *Dicționarul explicativ al limbii ruse* care va apare în redacția lui D.N.Ușakov.

În acești ani, Vinogradov elaborează și studii de referință despre gramatica limbii ruse: *Limba rusă contemporană* (*Sovremennîi russkii iazîk*) 1938, *Limba rusă. Teoria gramaticală a cuvîntului* (*Russkii iazîk. Grammaticeskoe ucenie o slove*) 1947, *Despre categoria modalității și cuvintele modale în limba rusă* (*O kategorii modal'nosti i o modal'nîh slovah v russkom iazîke*) 1950.

Pentru lucrarea *Limba rusă. Teoria gramaticală a cuvîntului*, Vinogradov a primit premiul Lomonosov, în anul 1945, când lucrarea era încă în manuscris. La publicarea aceleiași lucrări în 1951 primește Premiul de stat.

Din 1946, Academia de științe a U.R.S.S. îl numără printre membrii ei pe marele lingvist și stilistician.

Lingvistica rusă îi datorează lui Vinogradov studii de referință și în domeniul sintaxei: *Introducere în sintaxa limbii ruse* (*Vvedenie v sintaksis russkogo iazîka*) 1948, *Din istoria studiului sintaxei limbii ruse* (*Iz istorii izucenia russkogo sintaksisa*) 1958.

Vinogradov a fost un excelent dascăl la școala căruia s-au format numeroși cercetători din domeniul poeziei, lingvisticii, stilisticii. El a fost redactorul unor periodice de mare autoritate științifică ("Voprosî iazîkovedeniia"), autor de manuale și lucrări pentru



## V.V. VINOGRADOV

uzul didactic: *Materiale și studii despre istoria limbii ruse literare, Gramatica limbii ruse*. A fost redactor principal al *Marii Enciclopedii Sovietice* și al revistei "Voprosi literaturi". A murit în anul 1969. În limba română s-a tradus din Vinogradov: V.V. Vinogradov, *Despre fondul principal de cuvinte și rolul său în formarea cuvintelor*, Iași, Institutul Româno-Sovietic, 1951 (Acad.RPR, Institutul de studii româno-sovietice, Filiala Iași); *Noțiunea de sintagmă în sintaxa limbii ruse*, Iași, Institutul Româno-Sovietic, 1951; *Studii asupra istoriei limbii literare ruse din sec.XVII-XIX (Extras)*, Iași, Acad.RPR s.a.; *Căile de dezvoltare ale lingvisticii sovietice*, "Studii și cercetări lingvistice", t.VIII, Nr.4, 1957; *Poetica și relațiile ei cu lingvistica și cu teoria literaturii. În Poetica și stilistică. Orientări moderne*, București, 1972; *Despre sarcinile stilisticii, Problema «skaz»-ului în stilistică, Problema fundamentării teoriei limbajului poetic*. În vol. *Ce este literatura? Școala formală rusă*, Editura Univers, București, 1983.

### DESPRE TEORIA LIMBAJULUI POETIC

1927

[...] Pentru studiul limbajului poetic, ca formă specifică de comunicare verbală, sistemul cel mai complex de structuri verbale este opera poetică. Opera este o structură finită, fixată, închisă în ea însăși, formată pe baza coexistenței, interacțiunii, corelației și succesiunii dinamice a unor procedee și elemente de expresie poetică riguros determinate. O teorie a limbajului poetic avînd la bază o lingvistică a comunicării nu poate, și nici nu urmărește, să dezvăluie unitatea estetică internă și sensul unidirecționat al operei poetice. Pentru o astfel de teorie, opera este doar un context lingvistic în limitele căruia se identifică structura și funcțiile mijloacelor de expresie și de reprezentare poetică folosite sau construite de text. Studiarea limbajului poetic sau a mijloacelor de expresie poetică în acest plan nu poate duce la înțelegerea structurii de semnificație a operei ca formațiune estetică unitară și finită. Ea se reduce, de obicei, la descrierea sau caracterizarea procedeeleor poetice sau a principiilor lor de corelare, selecție, combinație; uneori ea permite identificarea funcțiilor lor în contextul dat.

Transferînd metodele de studiere proiectivă (structurală sau comparativă) a limbii în studiul limbajului poetic se constată că limbajul poetic al unei epoci sau al alteia se conturează ca sistem fix de forme și procedee ale expresiei artistice verbale. Mulți au crezut, și mai cred, că este posibil să studieze acest sistem independent de conținutul lui individual, variabil și dinamic. Procedeele de expresie poetică se pot repeta, se pot combina similar, se pot înnoi în epoci diferite, în literaturi diferite. Din acest punct de vedere, prin convenție, putem numi



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

limbaj poetic totalitatea acestor procedee aparținând diferitelor literaturi ale lumii. Dar caracteristicile structurale generale ale limbajului poetic pot fi transformate de nuanțe și modificări specifice istoriei naționale<sup>1</sup>. Totuși istoria a ceea ce s-a numit și se numește limbaj poetic arată că acest fenomen și această noțiune au suferit diverse schimbări calitative în evoluția artei cuvântului. Materialul cel mai potrivit și mai convingător pentru luminarea și explicarea specificului limbajului poetic, cel mai adesea, este considerat a fi sfera creației în versuri (la care se adaugă proza ornamentală sau ritmică). [...]

Și cu toate acestea, nu putem identifica limbajul poetic cu limbajul versificat. Cercetătorul bulgar M.Ianakiev afirmă, pe bună dreptate, că "ritmicitatea este o particularitate aspectuală a limbajului versificat care este corelat cu alte aspecte ale limbajului, nucleul generic al conținutului noțiunii de limbaj versificat constând tocmai în aceea că el este limbaj (e recevostta)"<sup>2</sup>. Limbajul poetic este una din variantele activității verbale. "Ritmul versului se construiește pe natura materialului limbii, mobilizându-i acesteia tocmai virtuțile expresive. Oricât ar fi de specifică și de originală structura versului, ea aparține limbii și nu poate fi repetată dincolo de granițele formelor naționale ale limbajului"<sup>3</sup>.

L.I.Timofeev definește în mod similar limbajul poetic ca "tip special și unitar de vorbire în care primesc o expresie aparte toate atributele care o caracterizează și în care aceste atribute se definesc ca sistem unitar și sudat interior"<sup>4</sup>. În sprijinul acestui punct de vedere, L.I.Timofeev îl citează pe J.Kraft care, în cartea sa *La forme et l'idée en poésie*, Paris, 1944, consideră versul o unitate expresivă, un "concert poetic" în care lexicul, sintaxa, fonia și intonația cuvintelor etc. fuzionează cu ritmul. [...]

Factorii și formele de structurare a ritmului, ca trăsătură esențială a limbajului poetic, se întâlnesc și în proză. K.Paustovski scrie despre procesul creator specific lui Bunin: "Bunin spunea că, înainte de a începe să scrie, indiferent despre ce, trebuia "să găsească sunetul". "Imediat ce-l găseam, toate veneau parcă de la sine". Ce înseamnă "să găsească sunetul?" Desigur, Bunin implica acestor cuvinte un sens mai larg decât ar putea părea la prima vedere. "Să găsească sunetul" – înseamnă a găsi ritmul prozei și sunetul ei dominant. Căci proza posedă aceeași melodie interioară ca și versurile și muzica. Acest sentiment al ritmului prozei și al sunetului ei muzical își află sorgintea în cunoașterea perfectă și în simțul rafinat al limbii materne. Copil



fiind, Bunin era sensibil la acest ritm. El sesiza încă de pe atunci mișcarea ușoară circulară a versurilor din prologul la *Ruslan și Ludmila* de Pușkin ("un murmur născut din mișcări continui circulare"): *I dniom – i noc'iu-kot – učenîi – vse hodit – po țepi – krugom*<sup>5</sup>.

Dar ritmul prozei se bazează pe alți indici constructivi în comparație cu ritmul versului. Ritmul prozei și ritmul limbajului versificat sînt fenomene cu o funcționalitate diferită. E adevărat că uneori pot pătrunde în versuri unele procedee fonetice sau ritmice specifice prozei, dar, în acest caz, funcția lor se schimbă radical<sup>6</sup>.

În articolul-sinteză *O noveișih teoreticeskih iskaniah v oblasti hudojestvennogo slova* (*Despre cele mai noi cercetări în domeniul limbajului poetic*)<sup>7</sup> Viaceslav Ivanov afirma: "...ritmul versului și ritmul prozei sînt două aspecte esențial diferite. Primul se sprijină pe contexte clare (pe ictus și cezura) și pe variabilele unei constante; cel de al doilea se conturează în linii și proporții mai mari și se caracterizează printr-o mai mare complexitate în ceea ce privește constantele, ceea ce face ca generalizările largi să fie premature. Este simptomatic că în articolul său *O hudojestvennoi proze* (*Despre proza artistică*) ("Gorn II-III, 1919, p.49-55), A.Belîi apropie proza artistică ritmată de poezie, numind proza "cea mai subtilă și mai muzicală poezie"<sup>8</sup>.

V.I.Ivanov mai remarcă "...dacă gîndirea în imagini este caracteristică și "prozei", prin aceasta încă nu s-a dovedit că această gîndire este similară în proză și în poezie". La cele de mai sus el adăuga: "În afară de aceasta, noțiunea de "proză" este, evident, neclară, convențională, inexactă și neștiințifică: istoric, nu putem stabili din ce epocă și în ce sens proza se opune poeziei"<sup>9</sup>.

În lucrarea *Jezl Aaronov. O slove v poezii* ("Skifi, 1921, sb.1, pp.155-212) Andrei Belîi susține că: "Sensul poeziei se află în sensul fonetic al cuvîntului și în modulația ritmică a vorbirii... Aici "imaginea sunet" se manifestă ca ax interior al cuvîntului poetic". Desigur, avem în față o generalizare unilaterală, dar ea conține și o parte de adevăr. În virtutea deosebirilor nete de construcție, structura imaginii în proză se delimitează de structura imaginii versificate, aceasta din urmă condiționată fiind de dinamica generală a dezvoltării și relaționării șirurilor versificate în operă. Chiar și legile dezvoltării subiectului sînt altele în poezie comparativ cu legile care acționează în proză. Subiectul (siujet) este o unitate dinamică de elemente divergente și acționînd pluridirecțional în cadrul operei. Subiectul este o schemă unificatoare ce se raportează la seria imagistică a operei. Legile dezvoltării subiec-



tului relaționează cu "diferențele existente între timpul poeziei și timpul prozei". Despre acest lucru s-a pronunțat clar I. Tînianov: "În proză (datorită simultaneității vorbirii), timpul este perceptibil; desigur, nu putem vorbi de relații temporale reale între evenimente, ci de relații convenționale; nararea retardată de către Gogol a faptului că Ivan Iakovlevici mănâncă pîine cu ceapă provoacă un efect comic prin faptul că acestui episod i se acordă prea mult timp (literar). În vers, timpul este imperceptibil. Detalii de narațiune și unități narrative mari pot fi nivelate de construcția generală versificată. Perspectiva versului refractă perspectiva subiectului"<sup>10</sup>. În esență, Iurii Tînianov exprimă ideea pe care, mai târziu, profesorul Jakobson o va formula astfel în lucrarea sa *Poetika i stilistika*: "Funcția poetică proiectează principiul echivalenței de pe axa selecției pe axa combinatoriei".

Gradul de "poeticitate" a prozei în unele epoci de dezvoltare a literaturilor depindea de caracterul muzicii "glasului de privighetoare" (Derjavin\* despre Karamzin\*\*): "Se aude cîntec de privighetoare și în proză". Particularitățile structurale ale versului se supun mai firesc și mai profund interpretării matematice și statistice.

În mod obișnuit, structura verbală a prozei se caracterizează negativ în raport cu poezia, ca "opoziție" (după expresia lui A.N. Veselovski). "Nu vom găsi în stilul prozei acele attribute, imagini, expresii, eufonii, epitete care apar ca rezultat al acțiunii succesive a ritmului, generator de ecouri, coincidențe semantice, creator al unor noi elemente imagistice, înnoitor al vechilor imagini. Limbajul neritmat de succesiunea căderilor și ridicărilor de ton n-a putut crea asemenea figuri stilistice. Acesta este limbajul prozei". Dar Veselovski face imediat o generalizare de natură istorică: "Limba poeziei se infiltrează în limbajul prozei; și invers, se scriu în proză acele opere al căror conținut s-a

\* G.R. Derjavin (1743-1816). Poet liric, autor de ode, tragedii, poezii de dragoste. Talent viguros, Derjavin pregătește reforma limbii ruse literare realizată în prima jumătate a sec. al XIX-lea, desăvîrșită prin creația lui Pușkin, al cărui maestru recunoscut a fost.

\*\* N.M. Karamzin (1766-186). Prozator, poet, istoric. Mentorul sentimentalismului rus, Karamzin a desfășurat o prodigioasă activitate literară și culturală la sfîrșitul sec. al XVIII-lea și începutul sec. al XIX-lea. Autor al povestirii sentimentale *Sărmana Liza* (1797), al *Însemnărilor unui călător rus* (1794) și al *Istoriei statului rus* (în 11 vol.), 1816-1824, Karamzin este și creatorul unui curent în literatura rusă – *karamzinismul*, cu ecouri notabile în reforma limbii ruse literare.



exprimat cîndva sau s-ar fi putut exprima într-o formă poetică"<sup>11</sup>. Această chestiune necesită o analiză istorică complexă.

În cartea sa *Problema limbajului versificat* Iurii Tînianov scrie: "Demult s-a stabilit că proza artistică nu este deloc o masă indiferentă și neorganizată în ceea ce privește ritmul și sistemul. Dimpotrivă, se poate afirma cu certitudine că problema structurii fonice a prozei a ocupat și ocupă un loc tot atît de important (deși de altă natură) ca și problema structurii fonice a poeziei... Fiecare revoluție în proză a fost resimțită și ca o modificare a structurii ei fonice. [...] Dar, oricît de organizată fonic ar fi proza, prin acest simplu fapt ea nu devine vers; pe de altă parte, oricît s-ar apropia versul de proză în această privință, el nu va deveni niciodată proză... În felul acesta, deosebirea dintre vers și proză ca limbaj sistemic și, respectiv, limbaj nesistemic sub raport fonic, este anulată chiar de fapte; ea se transferă asupra chestiunii rolului funcțional al ritmului, întrucît soluționarea ei e posibilă tocmai prin analiza rolului funcțional al ritmului, iar nu a sistemelor în care acesta este dat"<sup>12</sup>. Se înțelege de la sine că versul nu se desparte net de proză, că relațiile dintre ele sînt multiple și diverse. [...]

Domeniile versului și prozei sînt corelative. Ele sînt interrelaționale. Raporturile lor reciproce, formele lor opuse și de tranziție sînt puțin cercetate. E normal că, din nevoia de a reuni proprietățile lor structurale și artistice în categoria generală de poezie sau limbaj poetic, a apărut necesitatea ca, alături de indicii diferențiali de structură specifici prozei și versului, să fie semnalată și trăsătura lor comună și esențială de a fi creație verbală.

## 2

Obiect de studiu pentru o știință sau alta nu este fenomenul în sine, ci noțiunea care-l numește, iar această noțiune este tributară unei anume optici. Acest principiu trebuie aplicat și teoriei limbajului poetic. Nu există un sistem poetic general care să aibă atributele sale specifice lingvistice și de structură pe care să le realizeze în diferitele sale forme de actualizare (cu atît mai mult în plan universal, anistoric). În condițiile funcționalității creative, orice fenomen lingvistic poate deveni poetic. Prin urmare, sarcina principală a teoriei limbajului poetic constă tocmai în dezvăluirea tuturor condițiilor de funcționalitate creativă care conferă fenomenului lingvistic atributul poeticității. Asemenea particularități și asemenea indici ai poeticității



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

constituie obiectul de bază al științei limbajului poetic. Se înțelege de la sine că, în afara atributelor fenomenului respectiv, în sfera de interes a științei intră, cu fundamentarea teoretică de rigoare, și punctul de vedere conform căruia aceste atribute se separă de varietatea infinită a elementelor calitative ale fenomenului. Fără o definire exactă a obiectului și metodei sale, o știință nu se poate dezvolta eficient și liber. E normal ca studiul obiectului științei să nu se poată limita la indicarea și definirea acelor atribute care, în prezent, pot fi enumerate mai mult sau mai puțin în totalitatea lor, întrucât nu putem garanta că succesele ulterioare ale cunoașterii nu vor dezvălui atribute și particularități ale obiectului studiat pe care nici nu le bănuim.

Din punctul de vedere al lingvisticii comunicării, problema limbajului poetic se reduce la analiza, definirea și caracterizarea mijloacelor de construcție și de reprezentare poetică. Planul expresiei stă în centrul teoriei actuale a limbajului poetic. Apare necesitatea opoziției și confruntării planului expresiei, sistemului de mijloace expresive cu sistemul conținutului expresiei, cu planul conținutului. Căci conținutul se află dincolo de seria verbală, el se înformează cu ajutorul cuvintelor și a îmbinării lor în vederea expresiei. Din acest punct de vedere, o operă literară poate fi privită, și de fapt așa și este privită în lucrările formaliştilor ruși și a continuatorilor lor actuali americani, danezi, olandezi, polonezi, în parte și a celor germani și elvețieni, ca structură estetic organizată, reprezentând sau realizând un sistem de mijloace de expresie. Sensul, conținutul se pierde undeva, este îndepărtat sau lăsat la o parte, el nu se include în sfera elementelor limbajului poetic, estetic semnificativ. În limbajul poetic nu se ia în considerare importanța celor ce se comunică. Cuvântul sau îmbinarea de cuvinte devine mijloc de expresie în sine. Cândva B.M.Engelgardt demonstra inteligent că la baza formalismului rus care a eludat conținutul, considerat moment sau element neestetic, stă principiul identificării limbajului poetic cu limbajul transracional. Dacă seria verbală estetic organizată este considerată sistem de mijloace de expresie poetică, pure și suficiente sîși, atunci se obține sistemul unei limbi convenționale în care sensul încetează să mai joace un rol dominant sau în care, în general, nu există sens obiectual. Din acest punct de vedere, limbajul poetic este un sistem pur de generalizare a unui sens oarecare sau sistem de mijloace pure ale expresiei în sine fără nici un fel de relație cu sensul concret. Pentru o asemenea teorie a limbajului poetic, conținutul este doar un material oarecare pe baza



căruia se dezvoltă structura estetică a sunetelor, cuvintelor, a formelor lor, a relațiilor cuvintelor cu eufonia, ritmica, metrul etc. [...]

În limbajul poetic se modifică, se deplasează și, prin aceasta, capătă un nou sens și o nouă forță imagistic-expresivă toate relațiile dintre elementele sistemului general al limbii și dintre stilurile ei. După expresia sugestivă a lui G.O.Vinokur, în limbajul poetic "tot ce este mecanic capătă viață, iar tot ce este arbitrar devine legic"<sup>13</sup>.

Particularitățile generale "contextuale" ale poeziei, ale limbajului poetic, au fost căutate în imagistică ("artistul gîndește în imagini"). Analiza structurii imaginilor verbale făcea apel la noțiunea "forme interne" a cuvîntului, a "forme interne" a operei literare. Dar apărea o contradicție între caracteristicile structurale ale imagisticii cuvîntului și "imagistica" operei în întregul ei, ca efect al absenței unei clare delimitări între diferite forme ale imaginii verbale sau poetice. Realitatea artistică creată prin procedeele artei cuvîntului și închisă într-o operă unitară este o unitate structurală. În această unitate posedă semnificația imaginii și un sens artistic general nu numai ceea ce este exprimat prin cuvînt, dar și ceea ce se citește printre rînduri. La acest aspect s-a referit nu o dată E.Hemingway: "Dacă scriitorul cunoaște bine lucrurile despre care scrie, atunci el poate lăsa de o parte multe din ceea ce știe și, dacă scrie verosimil, atunci cititorul va simți ceea ce a fost omis la fel de intens ca și cum scriitorul ar fi vorbit despre acest lucru. Măreția mișcării aisbergului vine din faptul că doar a opta parte din el se ridică deasupra apei"<sup>14</sup>.

Astfel, în teoria limbajului poetic fundamentată pe noțiunea de imagine au apărut contradicții de nerezolvat. Aceste contradicții au ieșit în evidență mai ales în concepția care a încercat să identifice, din perspectiva structurii interne, cuvîntul poetic și opera în totalitatea ei. Dar, în acest caz, s-au pierdut din vedere problemele de compoziție ca sistem de dezvoltare dinamică a șirurilor verbale în unitatea complexă artistică, problemele structurii fonice și gramaticale a operei, strîns legate de primele (problemele de "poezie a gramaticii și de gramatică a poeziei", după expresia lui R.Jakobson); s-au eludat chestiunile privind tipurile și formele structurale ale imaginilor, problemele referitoare la funcția imagistică a cuvintelor auxiliare în contextul poetic, ca și problemele diferențelor funcționale din structura și semantica cuvîntului poetic, diferențe condiționate de corelația



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

dintre elementele constructive, de contextul întregului și chiar de contextul unor sfere mai largi ale creației literare. [...]

Prin urmare, "imagistica" limbajului poetic, a cuvîntului poetic are particularități structurale specifice. Ea nu poate fi identificată cu structura imagistică a întregii opere. Și totuși, A.A.Potebnea a mers tocmai pe această cale. Dar și el a fost nevoit să recunoască necesitatea existenței, alături de știința despre poezie ca formă specifică de limbaj și gândire, a științei despre limba operei literare. Numai în aceste condiții se pot evidenția diferențele calitative profunde din structura diferitelor tipuri de imagini verbale. Astfel, după părerea lui Potebnea, " imaginea inclusă în fabulă, raportată la ceea ce explică, este ceva mult mai simplu și mai clar în comparație cu explicatul..."<sup>15</sup>. Dar posibilitățile ei de generalizare sînt nelimitate: "Explicarea unui caz particular se poate face fără greș pînă în cele mai mici detalii. În acest sens, fabula seamănă cu un punct prin care pot trece o infinitate de linii"<sup>16</sup>. Curios este că Potebnea vedea în structura fabulei o legătură strînsă și o relație directă între două părți – cea poetică, imagistică, și cea prozaică, moral-didactică: "... imaginea (sau un șir de acțiuni, imagini) dezvoltată de fabulă este poezia ei, iar generalizarea pe care o operează fabulistul cu această imagine este proza fabulei."<sup>17</sup>.

### 3

Problema tipologiei imaginilor verbale se întîlnește, parțial, cu problema deosebiriilor de structură între genurile literare. În acest caz, teoria limbajului poetic este strîns legată de teoria literaturii, de folclor și de poetică. Întrucît diferențele de structură dintre imaginile verbale se exprimă nu numai prin categoriile "vers" și "proză" sau prin formele generice ale operei, dar și în legătură cu semantica limbii respective, cu volumul și legile de structurare a unităților ei de vorbire, în mod firesc, studiul formei, felurilor și tipurilor de imagini în limbajul poetic nu se poate rupe complet de semasiologia generală și de semasiologia limbii naționale respective. În acest sens nu putem să nu amintim remarca lui A.France: "O, dar cuvintele sînt imagini, iar vocabularul este o lume întreagă așezată în ordine alfabetică"<sup>18</sup>. "Ce este imaginea ? Ea este o comparație. Iar de comparat poți compara totul și în orice sens; luna cu brînză și o inimă zdrobită cu o ceașcă spartă. De aceea imaginile folosesc un număr infinit de cuvinte și rime"<sup>19</sup>. Totuși, nici această definiție a imaginii poetice nu poate fi



considerată completă și valabilă pentru toate tipurile de imagini verbale. Pînă în prezent nu avem încă o analiză exhaustivă și o caracterizare tipologică a diverselor structuri verbale imagistice. O imagine exprimată printr-un cuvînt sau printr-o propoziție este cîteodată definitorie pentru întreaga compoziție a operei literare, devenind sinteza ei artistică sau simbol generalizator. [...]

Dacă, în conformitate cu *Logica* lui Hegel, considerăm forma "lege" a obiectului, sau, mai exact, lege a structurii lui, atunci nu poate să nu se pună problema formelor imaginilor și a legilor dezvoltării lor interne. Nu de puține ori s-au pronunțat în acest sens artiștii cuvîntului. V.G.Korolenko spunea că dacă "ideea artistică" și-a găsit imaginea, atunci această imagine-idee "se mișcă mai departe după propriile ei legi", "și posedă ceva în genul unei vieți organice proprii"<sup>20</sup>. Cînd i se reproșa evoluția tragică a personajului Anna Karenina, L.N.Tolstoi răspundea: "Această părere îmi aduce aminte de o întîmplare cu Pușkin. Odată el i-a spus unuia dintre prietenii săi: "Închipuiește-ți ce festă mi-a jucat Tatiana ! S-a căsători ! Nu m-am așteptat deloc la așa ceva din partea ei". Același lucru pot spune și eu despre Anna Karenina. În general, eroii și eroinele mele fac ceea ce eu n-aș fi dorit; ei fac ceea ce trebuie să facă în viața reală și așa cum se întîmplă în realitate, iar nu ceea ce vreau eu"<sup>21</sup>.

Structura imaginii personajului se bazează pe complicate procedee de caracterizare de tipul skazului și dialogului, pe diverse modalități și forme de relații și raporturi ale acestui personaj cu stilul auctorial și cu limbajul altor personaje, pe dinamica transformărilor și schimbărilor semantice ale textului și contextului, precum și a situațiilor acțiunii în opera literară, pe structurarea ei compozițională, pe dezvoltarea subiectului ei. În toate acestea trebuie să existe forme și legi specifice poeticului sau poeticității.

Structura diferitelor forme și tipuri de imagini poetice depinde și de specificul individual de construire a limbajului. Somerset Maugham mărturisește: "Mi-am propus un scop de neatins – să nu folosesc deloc adjective. Cred că dacă ai găsit cuvîntul potrivit poți să te lipsești de epitet. Îmi reprezentam cartea sub forma unei lungi telegrame în care, pentru economie, se renunță la toate cuvintele care nu sînt absolut necesare comunicării sensului"<sup>22</sup>. Tot el declara: "Dialogul



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

trebuie să fie ceva în genul unei stenografii orale. Trebuie prescurtat și iar prescurtat pînă se obține o concentrare maximă”<sup>23</sup>.

În momentul în care teoria limbajului poetic abordează problema legilor de relaționare a imaginilor, de extindere a lor, de grupare a imaginilor simple în imagini complexe, cînd ea pune chestiunea structurii și tipului de imagini complexe, această teorie se întreabă și asupra procedeelor și principiilor de structurare a imagisticii limbajului poetic. [...]

Putem înțelege și explica “unitatea discontinuă” a imaginilor în structura întregului poetic doar pe baza cercetării legilor compoziției artistice. Dar în acest caz trebuie să depășim accepția pe care au dat-o imaginilor verbale W.Humboldt, A.Potebnea, K.Vossler, L.Spitzer, alți lingviști și filologi, precum și diverse școli ale esteticii simbolice a cuvîntului.

În prefața la cartea sa *Problema limbajului versificat*, I.Tînianov consemnează: “Problema cea mai importantă în domeniul studiului stilului poetic este problema sensului și semnificației cuvîntului poetic. A.A.Potebnea a trasat deja jaloanele cercetării acestei chestiuni prin teoria imaginii. Criza acestei teorii a fost provocată de faptul că ea a neglijat stabilirea unui specific, a unei definiții pentru imagine. Dacă se consideră imagine și o expresie uzuală și un capitol întreg din *Evghenii Oneghin*, se pune întrebarea: în ce constă specificul imaginii-capitol? Această întrebare înlocuiește și înlătură chestiunile puse de teoria imaginii”<sup>24</sup>. Astfel, problemele de structură a limbajului poetic, ale legilor specifice construcției lui fonetice (metrice, ritmice, intonativ-melodice), gramaticale, semantice au înlocuit teoria imaginii.[...]

### 4

În mod necesar, prin contrast, se va contura o altă teorie a imaginii poetice și o altă înțelegere a ei mult mai profundă. Conform acestei teorii, imagistica poetică constă nu numai și nu atît în tropi și figuri, cît în însăși substanța intimă a limbajului poetic (ca sistem original de întruchipare a lumii imparate sau estetic reflectate) și în specificul funcțional al structurii lui estetice. Funcția poetică a limbii se sprijină pe funcția lui de comunicare, este o emanație a acesteia din urmă, dar



tot funcția poetică ridică desupra comunicării o lume nouă de sensuri și relații, o lume supusă legilor estetice și social-istorice ale artei.

Leonardo da Vinci vorbea cândva despre știința poeziei (sau a literaturii artistice): "oare nu vezi că în știința ta nu există proporționalitatea dată de un moment ? Dimpotrivă, o parte se naște din cealaltă succesiv, iar a doua nu se naște dacă prima n-a murit"<sup>25</sup>. Dar în "tabloul pictorului, cele mai frumoase părți, existînd în simultaneitate, provoacă, prin proporția lor divină, o satisfacție incomparabilă"<sup>26</sup>.

[...] Ceea ce în teoria limbajului poetic, propusă în Rusia la sfîrșitul deceniului al doilea și în deceniul al treilea, se numea "insolitară" reprezintă doar unul din aspectele numeroase ale imagisticii limbajului poetic. Pe fundalul acestor propoziții capătă o deosebită forță ipoteza privind caracterul imagistic general al textului artistic sau al operei, ipoteză emisă de diferiți poeți, savanți filologi precum și de lingviști (între care A.M.Peșkovski, G.O.Vinokur). Esența limbajului poetic se definește nu prin numărul sau calitatea metaforelor și a altor feluri de tropi, ci prin orientarea lui generală asupra expresiei verbale emoționale și imagistice și asupra recreării "realității" conform unor cerințe și finalități estetice. O asemenea abordare a limbajului poetic, prin schimbări radicale în însăși accepția imaginii poetice, caracterizează limbajul poetic, înainte de toate, ca limbaj al imaginilor. G.O.Vinokur s-a pronunțat în acest sens în cuvinte clare și simple: "Cuvîntul artistic este imagine nu numai în sensul că ar fi neapărat metaforic. Putem găsi cuvinte, expresii și chiar opere întregi poetice care nu sînt metaforice. Dar sensul real al cuvîntului poetic nu se va reduce niciodată la sensul lui literal"<sup>27</sup>. "Cînd limba cu sensurile ei directe se folosește în scop poetic, atunci ea este în întregime asimilată temei și ideii artistice. Iată de ce poetului nu-i este indiferent cum numește el ceea ce vede și arată altora. [...]

În principiu, cuvîntul poetic este un cuvînt reflectant... Această reflexie poetică readuce la viață ceea ce a murit în limbă, motivează nemotivatul... Pot fi obiect de reflectare artistică nu numai cuvinte și expresii, în general nu numai acele elemente ale limbii care au un sens obiectual, ci și mijloacele gramaticale ale limbii... Dar în planul analizei limbii ca artă acestea nu vor fi pur și simplu "figuri stilistice", ci întrupări ale unei realități secunde, imagistice pe care arta o desco-



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

peră în realitatea înconjurătoare. Aici forma gramaticală semnifică ceea ce ea semnifică în mod obișnuit, dar și ceea ce se dezvăluie în spatele acestui sens uzual ca semnificație artistică a formei date. Nu are o importanță deosebită faptul că o asemenea actualizare a potențialului, că reverificarea convenționalului nu se produce în fiecare cuvânt, în fiecare fapt de gramatică<sup>28</sup>. Se înțelege de la sine că, în acest caz, nu pot să nu fie studiate particularitățile structurale specifice și proprietățile limbajului poetic (fonetice, gramaticale, compozițional-sintactice, ritmico-melodice ș.a.m.d.) care-i creează imagistica și-i sînt părți constitutive. În afară de aceasta, dacă "poezia", "limbajul poetic" sînt înțelese nu în spiritul lui W.Humboldt, A.A.Potebnea, B.Croce, K.Vossler ș.a.m.d., ci doar ca funcții specifice ale limbii, ca posedînd attribute și funcții particulare, ar fi straniu să vedem în orice metaforă (chiar dacă ea nu este "ștearsă", n-a devenit clișeu sau șablon) un indiciu al "poeticității", o aureolă emoțională a limbajului poetic. De mare interes sînt considerațiile lui T.Vianu privind metafora<sup>29</sup>. În lucrările lui T.Vianu, metafora poetică se caracterizează ca structură semantică deschisă, profundă, adică ilimitată, avînd diverse straturi de semnificație. Profunzimea difuză și ilimitată a metaforei poetice duce la situația că folosirea ei nu poate fi epuizată de substituția cu o altă expresie (după principiul "identificării"). Baza expresiv semantică a metaforei poetice este nu numai difuză dar și variabilă. Una și aceeași metaforă primește diferite sensuri în funcție de context. [...]

Abordînd limbajul poetic din perspectiva structurii, în centrul științei care-l studiază, alături de descrierea și definirea funcțiilor poetice ale metaforelor și ale altor tropi, ale diverselor tipuri și forme de imagini verbale, vor sta chestiunile de estetică a cuvîntului poetic, problemele dezvoltării dinamice a structurii artistice verbale, ale structurii și construcției lui eufonice, în general, fonetice, problemele mișcării lui ritmico-melodice, ale structurii lui sintactice și sintagmatice, problemele simetriei, analogiei, paralelismului, recurenței și contrastului dintre elementele limbajului poetic, ale unităților lui mari compoziționale, problemele relației, interacțiunii și opoziției imaginilor, a structurii lor gramaticale etc.

Știința limbajului poetic poate face abstracție de noțiunea de stil. Limbajul poetic și stilistic au, fiecare în parte, obiectul de studiu



V.V. VINOGRADOV

propriu, ele uzează de metode specifice și folosesc noțiuni și categorii diferite, deși pot să intre în legătură și să se intercondiționeze.[...]

NOTE

1. Vezi, de exemplu, lucrarea academicianului A.P.Barannikov *Izobrazitel'nye sredstva indiiskoi poezii*, Izd.L.G.U.U., 1974.
2. M.Ianakiiev, *Bălgarsko stihoznanie*, Sofia, 1960, p.11.
3. Tomașevski, *Stih i iazık*, M.-L., 1959, pp.67-68.
4. L.I.Timofeev, *Stih. Slovo. Obraz*, "Voprosı literaturı", 1962, 6, p.82.
5. K.Paustovski, *Ivan Bunin* (Prefață la cartea I.A.Bunin, *Povesti. Rasskazi. Vospominania*, Moscova, 1961, p.12).
6. Încercările de a stabili legile și tendințele generale ale structurii ritmice și ale variațiilor ei în limbajul prozei, îndeosebi în spațiul prozei rusești și germane, prin metoda statistică, sînt numeroase. Vezi articolul E.G.Kaganov, *O ritme russkoi prozai-ceskoi reci* în *Dokladi Akademii Nauk SSSR*, 1928, t.3, și cartea lui Tomașevski *O stihe*, 1929.
7. Vezi *Akademiceskii teatr Narkomprosa. Naucinıe izvestia*, Sb.2, *Filosofia, literatura, iskusstvo*, Moscova, 1922, p.171.
8. Vezi articolul interesant semnat de E.S.Ghilearova, *Iz nabliudenii nad ritmom Pușkinskoi prozi*, "Kiivski derjavnıi Universitet im. G.Șevcenka", Filologhicinii zbirnik, N.5, 1953.
9. V.I.Ivanov, *O noveișih teoreticeskih iskaniah v oblasti hudojestvennogo slova*, p.778.
10. I.Ținianov, *Problema stihotvornogo iazıka*, L.1925, p.119-120.
11. A.N.Veselovski, *Tri glavı iz istoriceskoi poetiki*. Sb. *Istoriceskaia poetika*, p.380.
12. I.Ținianov, *Problema stihotvornogo iazıka*, pp.36-39.
13. G.O.Vinokur, *Izbrannıe raboti po russkomu iazıku*. Art. *Ob izucenii iazıka literaturnıh proizvedenii*, Moscova, 1959, p.253.
14. R.Orlova, *Posle smerti Heminguaia*, "Novıi mir", 1961, N.9, p.177.
15. A.A.Potebnea, *Iz lekții po teorii slovenosti*, Harkov, 1894, p.37.
16. A.A.Potebnea, *Iz zapisok po teorii slovesnosti*, Harkov, p.320.
17. A.A.Potebnea, *Iz lekții po teorii slovenosti*, p.58.
18. A.France, *Slova.-Polnoe sobranie socinenii*, TXX-Literatura i jızn, M.-L., 1931, pp.361-362.
19. *Besedi A.Fransa, sobrannıe P.Gzellem*, Pb.-M., 1923, p.119.
20. V.G.Korolenko, *Traghedii velikogo iumorista. Sobranie socinenii*, t.8, M.1955, p.176.
21. G.A.Gusakov, *Poezdka v Iasnuiu Poleanu*. Sb. *L.N.Tolstoi v vospominaniakh sovremennikov*, t.I, Izd.II, M.1960, p.296.
22. Somerset Maugham, *Podvodni itoghi*, M.1957, p.32.
23. *Ibid.*, p.99.
24. I.Ținianov, *Problema stihotvornogo iazıka*, p.6.
25. Leonardo da Vinci, *Izbrannoe*, M.1952, p.48.
26. *Ibid.*, p.49.
27. G.O.Vinokur, *Izbrannıe raboti po russkomu iazıku*, M.1959, p.390. Vezi de asemenea, V.V.Vinogradov, *K sporam o slove i obraze*, "Voprosı literaturı", 1960, N.5, p.89-94.



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

28. G.O.Vinokur, *Ob izucenii iazika literaturnih proizvedenii*, pp.247, 249, 250.  
29. Vezi T.Vianu, *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, București, 1957 și lucrarea prezentată la Varșovia în 1960 *Quelques observations sur la métaphore poétique*, *Poetics, Poetyka, Poetika*. 297-304.

(Din cartea V.V.Vinogradov, *Stilistika. Teoria poeticeskoi reci. Poetika*, Moscova, 1963, pp.130-159).



## L.I.GINZBURG

(n.1902- )

**T**EORETICIAN și critic literar, Lidia Iakovlevna Ginzburg s-a născut în anul 1902 în orașul Odessa. În anul 1926 termină Institutul de istorie a artelor din Leningrad. S-a format în atmosfera de intensă activitate a institutului, în anii când aici predau Tînianov, Șklovski, V.Jirmunski; ca studentă a participat la comunicările și disputele care aveau loc între marii filologi ai timpului. Și-a început activitatea de cercetare încă din anii studenției, fiind remarcată de B.Eichenbaum și I.Tînianov care, în anul 1926 îi publică prima lucrare *Viazemski-literat* (*Viazemski-literat*) în volumul colectiv *Russkaia proza* (*Proza rusă*). În această primă lucrare Lidia Ginzburg își fixează propria metodă, istorică și stilistică, de abordare a fenomenului literar (îndeosebi o interesează literatura primului sfert din secolul al XIX-lea). Volumul *Poetika* din 1928, t.V, scos de formalisti, include lucrarea tinerei cercetătoare *Opît filosofskoi liriki* (*Eseu despre lirica filozofică*).

Analiza operei literare prin proiectarea ei într-un proces general evolutiv și prin corelarea cu seriile extraliterare ale culturii și limbii caracterizează lucrările de mai mare întindere *Tvorceskii put' Lermontova* (*Evoluția creatoare a lui Lermontov*), 1940 și *O romane Tolstogo "Voina i mir"* (*Despre romanul lui Tolstoi "Război și pace"*), 1944.

Dar Lidia Ginzburg nu va uita nici lecția de mare virtuozitate filologică și de pătrundere în intimitatea textului poetic pe care i-au dat-o reprezentanții școlii formale. În anii 50 și 60 când cuceririle școlii formale intră în conul de umbră al ignorării și respingerii de plano, Lidia Ginzburg continuă subversiv preocupările formalistilor de definire a poeticii genurilor și a specificului manifestării unor elemente ale poeticului. Aceste probleme de natură teoretică sînt discutate pe baza materialului oferit de poezia clasică a primei jumătăți a secolului al XIX-lea: *Russkaia lirika 1820-1830 godov* (*Poezia lirică a anilor 1820-1830*), 1961, *Pușkin i liriceskii gheroi russkogo romantizma* (*Pușkin și eroul liric în romantismul rus*), 1962, *O lirike* (*Despre lirică*), 1964.



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

Lidia Ginzburg este preocupată și de probleme de poetică a prozei, între care poetica prozei psihologice (*O psihologhiceskoi proze – Despre proza psihologică*, 1971) și de principiile de structurare a eroului literar (*O literaturnom gheroe – Despre eroul literar*, 1979). Principiile de bază ale analizei fenomenului literar, la care aderă cercetătoarea sînt formulate astfel în prefața la cartea despre proza psihologică rusă: "istorismul înseamnă nu numai studiul procesului literar, dar și studiul structurii operei însăși în dinamica ei, în transformarea funcțională a elementelor ei; nu putem citi o operă ca sistem de semne fără a înțelege ce-au însemnat aceste semne pentru artistul care le-a creat, adică fără a dezvălui sensurile generate de complexul cultural istoric constituit și social determinat" (*O psihologhiceskoi proze*, Leningard, 1971, p.5-6).

Cum se vedea, L.Ginzburg pune în evidență și fructifică principiul formal-istoric enunțat cu claritate încă de I.Tînianov în deceniul al treilea al secolului nostru, principiu care cere examinarea spațiului intrinsec și extrinsec al literaturii. În acest spațiu, *contextul* și *intertextualitatea* se bucură de atenția privilegiată a cercetătoarei.

### DESPRE POETIC

Demult se știe că poezia nu este deloc "limbajul zeilor", că pot fi profund poetice cuvinte uzuale, obișnuite, chiar vulgare. În lirica rusă au demonstrat această posibilitate Derjavin, Pușkin, Nekrasov, Maia-kovski și mulți alți poeți. Este tot atît de evident că oricare cuvînt introdus în vers, chiar cuvîntul cel mai frumos, rămîne material străin poeziei dacă nu s-a constituit o structură specială a limbajului și nu s-a săvîrșit acea transformare intimă care face din cuvînt instrument al gîndirii poetice și-l desprinde de dublul lui prozaic.

Transformarea cuvîntului are loc în contextul poetic. Literatura actuală care se ocupă de această problemă remarcă, fără excepție, importanța contextului poetic ca unitate estetică, plurisemantismul cuvîntului poetic (inexistent în limbajul științific sau colocvial) generat de acest context. Contextul artistic are cele mai diverse dimensiuni, uneori depășind limitele unei opere. Direcții literare și sisteme poetice diferite se caracterizează prin tipuri diferite de contexte. Contextul este cheia lecturii cuvîntului; el contrage cuvîntul, scoțînd în prim plan și dinamizîndu-i unele attribute; concomitent, contextul dilată cuvîntul atribuindu-i straturi suplimentare de asociații.

Sincronismul planurilor semantice diferite, compatibilitatea reprezentărilor (de o claritate neuniformă) formează baza metaforei. Chiar dacă poeticul poate fi lipsit în sine de metaforicitate, în general de orice sens ascuns, unitatea estetică a contextului îi conferă acestuia un sens multiplan și difuz; această unitate realizează posibilitățile potențiale



ale sensurilor și etalează attribute neașteptate. Astfel se realizează cunoașterea artistică a lucrurilor în aspectele lor irepetabile, inaccesibile analizei și descrierii logice.

Contextul este o structură, iar versul se desfășoară în timp. Sensurile versului se acumulează, semantica lui se dezvăluie treptat. Și nu poate fi vorba aici de o primă lectură (poezia adevărată nici nu este pentru o singură lectură). Contextul plin, structura finită nu exclude mișcarea în trepte; structura înregistrează această mișcare, dar păstrează și tot ceea ce s-a succedat. Contextul poeziei este o mișcare a totalității, o variabilitate mișcându-se spre unu.

În prima jumătate a deceniului al treilea, cercetătorii V.V.Vinogradov, B.A.Larin, B.V.Tomașevski, I.N.Ținianov au scris lucrări în care problema contextului era studiată în legătură cu specificul limbajului versificat, cu stabilirea diferențelor calitative între acesta și limbajul prozei. Corelația dintre semantica versului și unitatea șirului ritmico-sintactic a fost studiată de Ținianov în cartea *Problema limbajului versificat* (1924). Pentru a numi cuvântul inclus într-un context poetic, Vinogradov folosea termenul simbol pe care-l deosebea de lexem. El nota: "...Trăsătura caracteristică a simbolului este condiționarea sensului lui de sensul întregii compoziții a "obiectului estetic" dat"<sup>1</sup>.

Aceasta este una din multiplele accepții ale cuvântului simbol, cuvânt folosit și cu sensul de semn în general, de semnificant corelat cu semnificatul (cuvântul ca atare este deja simbol). Termenul este folosit și cu aplicație la poetica particulară, la sistemul de imagini bazat pe cuvinte biplane și semnificând altceva, ceva superior sau abisal (așa cum se întâmplă la simboliști). După părerea lui V.V.Vinogradov, termenul simbol denumește orice cuvânt poetic, determinat semantic de contextul său. În această accepție, simbolismul este unul din attributele limbajului poetic, alături de plurisemantism, de asociativitate ș.a.m.d. Toate aceste calități ale cuvântului poetic sînt generate de dependența lui structurală de "obiectul estetic" în totalitatea lui, de legăturile lui semantice stricte, deseori antinomice.

Structura versificată dinamizează în cel mai înalt grad cuvântul poetic (de aici nu rezultă cu necesitate că forma versificată poate transforma în poezie orice asociație de cuvinte). Particularitățile limbajului versificat se exprimă în lirică cu maximă intensitate și în formelor pură.

Cuvântul liric este un concentrat al poeticității. El trebuie să posede o forță neobișnuită de impresionare. Această forță se pregătește înde-



lung, uneori ea este efectul unor deprinderi multiseculare de receptare a poeziei. Nu există artă în afara tradiției și nu există altă formă a artei cuvîntului în care tradiția să fie atît de puternică, de constantă și insurmontabilă ca în lirică<sup>2</sup>.

În proză, chiar și în eposul versificat, evoluția evenimentelor, personajele, mediul – toate aceste elemente dezvoltă și explică tema. În lirică, ideea poetică, experiența intimă complexă trebuie să fie redată prin formulări poetice lapidare, care stabilesc cu cititorul un contact instantaneu și sigur. Altfel, lirica nu va fi artă, act social cu dublă semnificație, de creație și receptare. În general, lirica are nevoie de un cititor avizat. Nu trebuie să confundăm această problemă cu chestiunea pregătirii culturale a cititorului, cu capacitatea lui intelectuală. Astfel, de exemplu, poezia orală a țăranului a avut totdeauna receptorul potrivit, capabil, în cel mai înalt grad, să-i descifreze sistemul de simboluri.

Pentru ca să se realizeze transformarea poetică a lucrurilor, asociațiile care se instituie între aceste lucruri trebuie să posede un anumit grad de necesitate. În *Poetica istorică*, A.N.Veselovski acorda un loc important semanticii generale a asociațiilor pe care le face cititorul, asociații consacrate de tradiția limbajului poetic. În prefața la un capitol nepublicat de Veselovski în *Poetica istorică*, V.Jirmunski observa că Veselovski, pornind de la materialul folcloric și de la literatura Evului Mediu, "supralicitează rolul... formulelor poetice"<sup>3</sup>.

Teoria tradiției dominatoare, extinsă asupra literaturii în general (chiar și asupra romanului secolului al XIX-lea), este exagerată și discutabilă. Dar ea este importantă, fără îndoială, pentru istoria multiseculară a limbajului versificat, îndeosebi a limbajului liric: "Limbajul poetic constă din formule care în decursul timpului au dat naștere unor grupuri de asociații imagistice de analogie și de contrast; noi ne adaptăm acestei funcționări a gândirii în imagini, așa cum ne obișnuim să asociem unui cuvînt o serie de reprezentări ale obiectului... Nu putem exprima gândul în afara formelor pe care și le-a stabilit limba, și tot așa noul în frazeologia poetică se naște în cadrele ei vechi. Formulele poetice sînt centri nervoși a căror atingere suscită în noi o serie de imagini; pentru unii, mai puține, pentru alții, mai multe, după capacitatea și experiența fiecăruia în a înmulți și combina asociațiile născute de imagine"<sup>4</sup>.

Veacuri la rînd a existat o limbă poetică specială; limbă pentru care hotărîtoare erau formulele fixe, care-și aveau sorgintea în gândirea



religioasă și în creația populară și care s-au dezvoltat istoric și s-au transmis de la un sistem poetic la altul.

Din cele mai vechi timpuri și pînă astăzi, unele formule nu și-au pierdut funcția de purtători ai unor emoții trăite.

Toate sistemele, toate școlile, chiar și școlile "antipoetice" și destruc-tiviste, au apelat la cuvintele consacrate de tradiția poetică, folosin-du-le ca puncte de reper pentru a-și aminti de natura lor lirică și pentru a conferi lirism versurilor lor destruc-tiviste.

Formulele tradiționale sînt afective. Dacă efectul liric ar fi depins numai de emoțiile pe care formula poetică le trezește, atunci n-ar fi avut nici un sens originalitatea și noutatea. Emoția se poate înnoi permanent. Cerința noutății apare tocmai pentru că lirica, precum orice artă, este o formă specifică de cunoaștere și, prin aceasta, o relație între cunoscut și necunoscut. Cînd se transformă sensul cuvîntului, se reasează indicii lui și apar noi asociații; realitatea se face cunoscută într-o ipostază irepetabilă, inaccesibilă limbajului prozei.

Derjavin scria despre faptul că poetul trebuie să balanseze între cunoscut și ne-așteptat (realizînd totodată acțiunea instantanee asu-pra cititorului): "Noutatea sau neobișnuitul sentimentelor și expresii-lor constă în aceea că poetul îl surprinde și-l încîntă pe cititor prin expresii nemaiîntîlnite pînă atunci în limba lui, prin asociații, senti-mente și tablouri; poetul își spune gîndurile direct sau figurat, astfel încît acestea, prin asemănare cu tablouri cunoscute sau cu natura însăși, devin clare și cîștigă legitimitatea chiar și atunci cînd sînt ne-așteptate"<sup>5</sup>.

Lirica consacră noul prin modificarea sensului general. Iată de ce este profund teoretică problema căilor și mijloacelor prin care indivi-dualitatea scriitorului se manifestă în materialul tradițional, proble-ma modului în care materialul nou aderă la poeticitate, a felului cum se formează noul "centru nervos", după expresia lui Veselovski.

În concluziile sale, Veselovski pleca de la materialul literaturii medievale, atît de legată de folclor și ființînd în stihia tradiției.

Epoca Renașterii începe elaborarea conștientă a canonului orientat spre normele esteticii antice pe care le interpretează în felul ei. Acest proces îndelungat s-a desăvîrșit în clasicismul francez al secolului al XVII-lea. În poezia Renașterii și Barocului se confruntă elemente contrarii. Tradiția este foarte puternică, fiind susținută teoretic de dogma imitației modelelor frumoase. Cu toate acestea, tradiția este încă neorganizată și incapabilă a-și supune cu totul practica poetică.



Lipsa de uniformitate a textului, imprevizibilul combinării cuvintelor, uneori alogismul – toate acestea se întâlnesc la Ronsard și la poeții Pleiadei, la Günter, Lomonosov, îndeosebi la tânărul Lomonosov, tributar încă barocului german.

Clasicismul francez a fost punctul culminant al gândirii literare canonizate. El a dus la limită acțiunea fără de cusur a formei poetice, pe care cititorul o recunoaște imediat. Clasicismul și-a construit ierarhia de stiluri și genuri pe baza ierarhiei exacte a valorilor religioase, statale, etice. Pe măsură ce acest sistem se destrăma, pe măsură ce se afirmau noi idei sociale, canonul estetic al clasicismului și-a pierdut capacitatea germinativă, devenind anchilozant. Începe procesul decăderii lui (decanonizării lui), tot atât de îndelung și de trudnic pe cât i-a fost de îndelungat și de trudnic procesul afirmării.

În cursul a două secole, poezia europeană s-a eliberat de regulile formulate de Boileau în *Arta poetică*, găsind noi efecte estetice în opoziția la normele ei, în devieri parțiale și în compromisuri. Multe libertăți semnalate la sfârșitul secolului al XVIII-lea și-au găsit o realizare practică definitivă numai în secolul al XX-lea. S-ar părea că, în principiu, interdicțiile sînt respinse, că în poezie totul este permis. În realitate, fiecare lucru nou a fost dobîndit prin luptă, pentru că fiecare noutate amenința sensul general al poeticității sau versul ca atare. Nu este de mirare că doar în secolul al XX-lea s-a realizat versul liber – renunțarea la cezura după cel de al doilea sau al treilea picior a fost primită ca o adevărată revoluție metrică în anul 1820.

Romantismul s-a distanțat de teoria imitației modelelor frumoase, făcînd din noutate o cerință estetică conștientizată. Cota sa maximă a atins-o în poezia de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX. Ceea ce nu a împiedicat această poezie (îndeosebi, simbolismul) să-și creeze propriul sistem de formule poetice iterative. Odată cu abolirea gândirii dogmatice în artă, cu refuzul tradiției pure, poeticitatea încetează să fie ceva de la sine înțeles. Din acest moment va fi necesară, de fiecare dată, justificarea ei socială și estetică.

Poetica raționalistă opera cu expresii a căror semnificație poetică era stabilită dinainte, dincolo de limitele operei date, într-un sistem de stiluri consacrat. Romantismul a folosit pe larg limba tradițională a poeziei, dar nu ca normă, ci ca material care intră în noi relații semantice. Poezia secolului al XIX-lea s-a deschis tot mai mult cuvintelor care nu aparțin vocabularului poetic, ea a devenit accesibilă



expresiilor fenomenelor realității infinit diverse care n-au fost canonizate estetic. În romantism, poeticitatea cuvîntului nu era garantată de un uz multiseclar, ea nu era nici un dat al unui sistem stilistic fixat. Poeticitatea era generată de context. Poetul romantic se afla în fața problemei dificile de a transforma cuvîntul "sălbatic" într-un nou "centru nervos" de asociații lirice imediate și cu efect bine țintit. Transformarea poetică a cuvîntului uzual însoțește în mod constant experiența realistă în lirică (în Rusia, această experiență caracterizează maturitatea lui Pușkin, a lui Lermontov, a lui Nekrasov). Sublimul, tragicul, frumosul nu mai sînt date de normă, ci se definesc istoric. De fiecare dată ele trebuie să fie verificate și confirmate de artist.

Pentru aceasta, cuvîntul trebuie ca, înainte de toate, să dobîndească încărcătura valorilor de semnificație generală a vieții. În lirică, acest lucru se realizează nemijlocit prin imaginea omului – imaginea autorului și imaginea omului contemporan autorului și identificîndu-se cu imaginea acestuia. Dacă poetica raționalistă includea această imagine (în diversele ei aspecte) în sistemul de genuri, în lirica mai tîrzie imaginea omului, ca sursă și măsură a poeticului, nu este prescrisă, ea se face. Poetul liric poate crea această imagine numai pentru că arhiimaginea contemporanului există deja în conștiința socială și este recunoscută de cititor. Astfel, generația anilor 1830 se recunoștea în eroul demonic al lui Lermontov, generația anilor 1860 se descoperea în eroul de tip intelectual raznocineț al lui Nekrasov. [...]

Atenția cercetătorului poate fi atrasă de diferite nivele ale obiectului literar. Dar nivelul semantic este un nivel istoric. Studiind semnele sistemului artistic, trebuie să înțelegem, înainte de toate, sensul pe care ele l-au avut pentru creatorul lor, adică să înțelegem acele relații culturale și istorice dinăuntrul cărora a acționat artistul. Și atunci cercetarea istorică se va putea însoți de cea structurală. Nu putem studia, să spunem, structura versurilor lui Batiuşkov și ale contemporanilor săi fără să ne referim la sensul stilistic special al cuvintelor lacrimi, roze, urne, chiparoși ș.a.m.d. în conștiința culturală a lui Batiuşkov și a contemporanilor săi, adică fără să înțelegem sensul acestor versuri. Nu putem analiza versurile lui Blok fără să căutăm sensul istoric al simbolisticii lui. Practic, nimeni nu procedează altfel. În cele mai imanente analize, sensurile istorice se subînțeleg. [...]



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

### NOTE

1. V.Vinogradov, *O poezii Annî Ahmatovoi*, Len.1925, p.16. Un punct de vedere apropiat poate fi reperat la cercetătorul american N.Frye. El înțelege prin simbol "orice unitate a structurii literare care poate fi detașată în scopul analizei" (N.Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton, 1957).

2. În lucrarea *Despre lirică, formă a limbajului poetic (Studii semantice)* B.A.Larin a semnalat trei momente hotărâtoare în receptarea liricii: tradiția folosirii cuvîntului, contextul și orizontul de așteptare. (Sb. *Russkaia reci*, Len., 1927, pp.43, 51).

3. "Russkaia literatura", 1959, N.2, p.179.

4. A.N.Veselovski, *Istoriceskaia poetika*, Len., 1940, p.376.

5. G.R.Derjavin, *Rassujdenie o liriceskoi poezii ili ob ode* (1811). *Socinenia*, t.VII, SPb 1872, p.547.

(Din cartea Lidiei Ginzburg, *O lirike*, "Sovetskii pisatel", Leningradskoe otdelenie, 1974, pp.9-16).



## I.M. LOTMAN

(n.1922)

**I**URI Mihailovici Lotman s-a născut în anul 1922. A terminat Facultatea de filologie a Universității din Leningrad. La aceeași Universitate și-a susținut disertația despre literatura rusă de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, urmată de studii consacrate scriitorilor din prima jumătate a secolului al XIX-lea.

Din anul 1950, I.Lotman predă literatura rusă la Universitatea din Tartu, Estonia. Prelegerile universitare vor constitui laboratorul în care se elaborează treptat textele lui de poetică structurală. În jurul profesorului Lotman se concentrează un grup de cercetători tineri în domeniul literaturii ruse și poeziei care va deveni nucleul școlii structurale și semiotice ruse în lingvistică, literatură, etnografie și folclor. Începând cu anul 1960, împreună cu colaboratorii săi apropiați, B.A.Uspenski, G.L.Permeakov, V.V.Ivanov, I.Lotman organizează la Tartu simpozioane în problema analizei structurale a sistemelor semiotice, inițiază cursuri de vară de poetică structurală și semiotică, publică volume colective de analiză structural-tipologică și semiotică cu titlul *Trudi po znakovim sistemam* (Studii asupra sistemelor semiotice).

Primul volum al *Studiilor* (1964) publică *Lecții de poetică structurală* de I.Lotman în care sînt formulate o serie de probleme ce vor deveni programatice pentru școala structurală și semiotică rusă: natura și funcțiile textului artistic; extratextual și intertextual în structura textului în general; textul poetic și textul culturii; originea și funcționarea sistemelor modelatoare secunde. Cea de a doua lucrare a lui Lotman *O probleme znaceni vo vitoricinh modeliruišcih sistemah* (Despre semnificație în sistemele modelatoare secunde), publicată în numărul II al *Studiilor* (1965), avansează noi probleme de importanță teoretică și practică: semnul în general și semnul poetic în particular, apartenența culturii, artei și literaturii la un sistem semiotic general, raportul "limbă – sisteme modelatoare secunde". Analizînd acest ultim aspect, I.Lotman subliniază natura ideologică, etică și estetică a sistemului modelator secund.



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

În anul 1970 I. Lotman scoate cartea *Struktura hudojestvennoga teksta* (*Structura textului artistic*), demonstrație convingătoare a eficienței practice a metodei structurale în analiza textului poetic. Răspunzând numeroaselor întîmpinări din partea oponentilor săi care, în esență, afirmă neaderența metodei structurale la conținutul textului, Lotman întreprinde o analiză temeinică a naturii limbajului literaturii beletristice. În această analiză se detașează o formulare care explică poziția teoretică și metodologică nu numai a lui Lotman, dar și a structuralismului poetic în general: "Limba textului artistic, în esența ei, este un model artistic al lumii și, în acest sens, aparține, cu întreaga ei structură, "conținutului", este purtătoare de "informație". (*Structura textului artistic*, M.1970, p.26).

Tot în anul 1970 apare volumul *Stat'i po tipologhii kul'tur'i* (*Studii de tipologia culturii*) în care Lotman definește macrotextul culturii al cărui specific el îl deduce din raportarea la alte tipuri de texte, între care textul literar și textul poetic. În textul larg al culturii poeticianul include textul literar în calitatea lui de componentă a unui sistem semiotic tipic. Interesul lui Lotman pentru semiotică și metode semiotice de analiză a textului este mai evident în această carte. *Studiile de tipologia culturii* au fost traduse parțial sau în întregime în limbile franceză, germană, italiană, română, engleză, cehă, japoneză, bulgară, sîrbă

Devenit o constantă metodologică, studiul semiotic al literaturii și culturii se plasează în centrul următoarelor lucrări lotmaniene: *Analiz poeticeskogo teksta. Struktura stiha* (*Analiza textului poetic. Structura versului*), 1972, *Tezisi k semioticeskomu izučeniu kul'tur* (*Teze pentru o analiză semiotică a culturilor*), 1973, *Ideinaia struktura poem'i Puškina "Angelo"* (*Structura ideatică a poemului lui Pușkin "Angelo"*), 1973, *Mif.Imia.Kul'tura* (*Mit. Nume. Cultură*, în colaborare cu B.A.Uspenski), 1973.

I.Lotman este membru al Societății Internaționale de Semiotică. Reprezentînd spațiul rusesc în această societate, el traduce și publică lucrări proprii și studii ale semioticienilor și structuraliștilor ruși de marcă.

Datorită activității lui neobosite, școala literară, lingvistică, etnografică, poetică, semiotică rusă este bine cunoscută în lumea întreagă și antrenată într-un dialog care stimulează cele mai diverse domenii: folcloristică, antropologie, semiotică și artă, stilistică, poetică, estetică.

Lotman este un nume de autoritate științifică în România, autoritate legitimată prin următoarele lucrări care au fost traduse în limba română: *Lecții de poetică structurală*, București, 1970, *Problema semnificației în sistemele modelatoare secunde* (vol. *Poetică și stilistică. Orientări moderne*, București, 1972), *Studii de tipologia culturii*, București, 1974.

## ARTA CA SISTEM SEMIOTIC

Natura specifică a artei ca sistem ce servește simultan la cunoaștere și la informare determină dubla substanță a operei de artă: cea modelatoare și cea semiotică. Problema semnului în artă este o problemă tot atît de fundamentală ca și cea a modelului. Dacă o examinăm sub raportul: opera de artă și realitatea, privim arta ca mijloc de



cunoaștere a vieții; dacă ne interesează raportul: opera de artă și auditoriul, examinăm arta ca mijloc de transmitere a informației. Funcția cognitivă a artei este strâns legată de funcția ei de comunicare, dar fiecare din ele constituie o problemă distinctă. Tratarea lor de-a valma nu face decât să îngreuneze studiul îndreptat spre elucidarea naturii artei. Dacă, grosso modo, problema: "adevărul și neadevărul în artă" constituie fundamentul primei funcții, "inteligibilul și neinteligibilul" se află în centrul celei de-a doua. În capitolul de față ne interesează tocmai problema din urmă.

Ca mijloc de transmitere a informației, arta se supune legilor specifice sistemelor semiotice; privită sub acest aspect, opera de artă poate fi analizată în legătură cu noțiunile de semn și semnal<sup>1</sup>.

Vorbind despre specificul noțiunii de semnal în artă, ne va fi de folos să zăbovim asupra câtorva principii de clasificare a acestui fenomen.

Rolul de semnal îl pot juca atât mijloace create special în scopul transmiterii informației, cât și mijloace avînd o destinație proprie, extracomunicativă (de această din urmă categorie se apropie acele fenomene ale lumii obiective care, fără a fi create de om a avea în genere o destinație în sensul propriu al cuvîntului, sînt totuși folosite în calitate de semnale: apariția unei coloane de fum deasupra orașului este un semnal pentru pompieri). Să dăm următoarele două exemple: "aflu după firmă că această clădire este o franzelărie"; "aflu după coșul clădirii că în ea este o fabrică". În primul caz, semnalul este firma, adică un obiect care nu are nici o altă funcție în afara celei de comunicare; în cel de-al doilea caz, rolul de semnal îl joacă coșul, pentru care funcția de transmitere a informației este o funcție secundară, apărută după ce obiectul în sine fusese creat. Constructorii au urmărit scopuri practice, cu totul diferite.

O a doua diviziune utilă a semnelor este cea în semne ideografice și semne simbolice. Semnul ideografic reproduce aspectul exterior al obiectului semnificat, în timp ce semnalul simbolic nu-l semnifică decât convențional. Din aceasta rezultă că, în limitele fiecăruia din cele două tipuri de semne amintite, se stabilesc relații diferite între planul conținutului și planul expresiei. Semnele ideografice sînt figurative. Ceea ce înseamnă că, în cazul lor, există o legătură directă între planul conținutului și planul expresiei sau, mai exact, alienarea acestor planuri nu s-a produs încă. În genere, la început nu au existat semne, în calitate de semnale erau folosite chiar obiectele din realitate: deasupra intrării în cîrciumă atîrnă, drept firmă, un jambon, în vitrina



meșterului de coșciuge se află expus un coșciug. Ambele semnale sînt obiecte ale lumii reale; aceste obiecte pot fi utilizate potrivit cu destinația lor practică, dar sînt folosite ca semnale pentru transmiterea informației: "Aici se poate mânca", "Aici se poate cumpăra un coșciug".

Primul pas spre transformarea unui obiect din realitate, utilizat ca semnal, în semn ideografic îl constituie extinderea ariei lui semantice în planul funcției informaționale în comparație cu semnificația lui în viața practică. Așa, de pildă, jambonul atîrnat la intrarea într-o încăpere vehiculează o cantitate mai mare de informație decît un jambon așezat pe o tavă. Primul jambon reprezintă semnul noțiunii de "cîrciumă", comportă adică informația care certifică privitorului că aici el poate mânca (nu numai jambon), bea și se poate odihni. Un coșciug expus în vitrina unei prăvălii semnifică nu numai posibilitatea achiziționării respectivului coșciug, ci și posibilitatea achiziționării oricărui alt coșciug și a tuturor obiectelor necesare pentru o înmormîntare: coroane de flori, dric, năimirea de făclieri etc. El devine un semn cu o arie semantică mult mai întinsă decît cea comportată de semnalul: "Văd un coșciug".

Înlocuirea obiectului autentic cu reproducerea lui constituie cel de-al doilea pas în evoluția de la obiect la semn. Deasupra intrării în cîrciumă se atîrnă o reproducere a jambonului sau o firmă, deocamdată fără inscripție, pe care figurează într-o primă etapă doar o reproducere picturală a șuncii. În fața franzelăriei se atîrnă un covrig din lemn aurit. În această etapă, semnalul a ajuns să fie exclusiv semn. Coșciugul pus în fereastră putea fi utilizat și ca exponent (mijloc de informare) și potrivit cu destinația sa directă, adică putea fi vîndut unui cumpărător. Reproducerea nu poate fi folosită decît în scopul informării. Acum însă cu semnul se întîmplă tot ceea ce este caracteristic pentru orice model. Transformarea obiectului în semn este însoțită de alienarea anumitor proprietăți și de echivalarea lor cu întregul. Și, cu toate că reproducerea obiectelor urmărește aici alte scopuri în cazul creației artistice, avem în ambele cazuri de-a face cu o reproducere a obiectului, mai precis – a unor aspecte determinate ale acestuia, pe care le percepem drept obiectul respectiv în întregul său.

Semnul de acest tip reprezintă o incontestabilă superioritate asupra semnelor-cuvinte, mult mai răspîndite în sfera culturii contemporane. În virtutea legăturii directe între o expresie și un conținut care nu au avut încă de suportat efectele unei alienări reciproce și nu s-au transformat în două structuri distincte, el poate fi înțeles fără ajutorul



vreunui cod. Un străin, care nu înțelege limba țării respective și nu dispune nici măcar de cheia sistemului de semne al obiceiurilor și normelor de comportament specifice ei, dar care cunoaște în schimb destinația utilitară a obiectelor în cauză, va desluși sensul semnului și în cazul covrigului din fața franzelăriei, și în cazul lighenașului cu briciul din fața frizeriei, și în cel a coșciugului din vitrina meșterului de coșciuge. Semnalul de acest tip este, așadar, pe de o parte direct legat de conținut, iar pe de alta, transmite în virtutea caracterului său primitiv doar o singură informație izolată. El există în afara unui sistem de semnale (în afara limbii semnalelor date) și, prin urmare, în acest caz nici nu se pune problema constituirii semnelor într-un lanț sintactic.

Ne putem imagina aproximativ în felul următor evoluția logică ulterioară: semnele ideografice se contopesc cu semnul-cuvânt transformându-se într-o grafie ideografică, adică într-o formă distinctă care nu mai împiedică semnul să se comporte drept cuvânt, subordonându-se tuturor legilor comune pentru toate unitățile nivelului lexical. Pe de o parte, semnul își pierde inteligibilitatea necondiționată în afara structurii limbii date și, pe de altă parte, dobândește posibilitatea de a transmite o informație complexă, combinându-se cu celelalte semne potrivit legilor sintagmaticii.

Soarta semnelor ideografice care, în loc să se transforme într-un grafem, se prefac în desen este diferită de a primelor. Și aici se ridică problema trecerii de la semnalele simple "eu" și "mamut", de pildă, la un gând compus, la comunicarea "eu omor un mamut". Dar regulile regizând combinarea semnelor în fiecare din cele două cazuri vor fi altele. Scrierea ideografică va tinde să exprime sistemul relațiilor sintactice, adică sistemul de reguli după care cuvintele se combină în structura limbii date. Expresia unui conținut determinat va fi mediată de structura expresiei. Transformate în elemente alcătuitoare ale unui tablou, semnele ideografice se vor combina după alte reguli. În conștiința artistului se formează o reprezentare a structurii realității; cu alte cuvinte, artistul își reprezintă viața înconjurătoare ca structură (între caracterul acestei reprezentări și structura concepției artistului asupra lumii există o legătură complexă) și dispune elementele desenului în conformitate cu aceasta. Din punct de vedere structural, comunicarea ce folosește semnele-cuvinte va constitui o interpretare a unui anumit model lingvistic al limbii, în timp ce comunicarea artistică va constitui un model al obiectului (al realității). Succesiunea



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

În dispoziția elementelor desenului este determinată de structura conținutului, materializată nemijlocit în structura expresiei, spre deosebire de limbă, unde este coordonată convențional după aceasta. În limbă, semnul semnifică, în desen – reproduce, joacă rolul de înlocuitor nemijlocit al obiectului reprodus. Însăși noțiunea de sintagmatică va avea, așadar, în limbă un caracter principal diferit de cel din pictură.

Această problemă este însă deosebit de complexă în literatura beletristică, în care ne întâlnim cu o sinteză a ambelor principii. Pe de o parte, limba operei literare este subordonată tuturor normelor limbii nonartistice, pe de altă parte, ea este regizată și de legile artei.

Dacă privim arta ca sistem semantic, se ridică îndată problema caracterului specific al unui șir întreg de noțiuni fundamentale, printre care figurează, în primul rând, însăși noțiunea de "semn".

Oricâte deosebiri 3-ar putea distinge în tratarea acestei noțiuni de către diferiți lingviști (multe dintre acestea nu prezintă nici un interes în perspectiva obiectului pe care ni l-am propus), următoarea definiție a semnului în limbă, preluată din admirabila lucrare *Semnele și sistemul limbii* de N.I.Jinkin, este pe deplin acceptabilă. Lăsând deoparte anumite detalii lipsite de importanță pentru noi, vom ajunge la următoarea caracteristică a naturii semnului: "Semnul și semnificatul constituie noțiuni complementare, asemenea noțiunilor de dreapta și stînga. Orice semn este corelat cu un semnificat. Orice altă utilizare a acestui termen este lipsită de substanță. Dacă un semn oarecare există, există implicit și semnificatul".

Legătura dintre semn și semnificat se stabilește în mod arbitrar. Oricare semn poate fi corelat cu oricare semnificat și oricare semnificat cu oricare semn... Semnul face parte dintre formațiunile materiale care se deosebesc de fundal. Așa, de pildă, o literă neagră pe o hîrtie albă, ori un sunet depășind ca intensitate nivelul zgomotului pot constitui fiecare un semn.

Cîteva semne își îndeplinesc funcțiile numai și numai în cazul că ele pot fi deosebite ca termeni ai unei perechi. Orice semn poate fi reprodus de nenumărate ori.

Trecînd la semn în artă ne lovim de la bun început de o serie de lucruri neașteptate. În orice sistem semiotic, semnul (unitatea dintre semnificant și semnificat) alcătuiește un text prin combinarea cu celelalte semne potrivit cu legile sintagmaticii. Spre deosebire de aceasta, semnificatul (conținutul) este transmis în artă de întreaga



structură modelatoare a operei literare, cu alte cuvinte – textul devine semn, iar entitățile ce alcătuiesc textul, cuvintele care acționează în limbă ca semne independente, devin elemente ale semnului în poezie (în genere, în literatură). Afirmatia de mai sus nu este valabilă numai în raport cu literatura: putem constata cu deosebită evidență același lucru când comparăm scrierea ideografică și pictura.

În poezie, ierarhia nivelurilor de limbă ne apare într-o formă simțitor mai complicată. După cum ne vom convinge ulterior, cuvântul se va putea manifesta în poezie ca element al semnului, iar sunetul – ca purtător independent de sens, egal cu cuvântul. Tot atât de important este și faptul că, în orice sistem de semne, relația dintre semn și nonsemn (fundal) este determinată și univoc. Precizia liniei de demarcație dintre semn și fundal asigură precizia informației respective, în timp ce imprecizia acestei linii (când, de pildă, intensitatea zgomotului se apropie de intensitatea vocii, culoarea fundalului se aseamănă cu cea a semnului) este o sursă de greșeli. Această problemă dobândește în artă o formă mult mai complexă: semnul – sau elementul său diferențiator de sens – poate fi proiectat simultan pe mai multe (ori pe o mulțime de) fundaluri, devenind în raport cu fiecare purtătorul unei semnificații diferite. El poate chiar să se contopească cu fundalul în unele cazuri, încetînd să mai fie semnul vreunui conținut oarecare. Semnul și fundalul alcătuiesc o pereche relevantă.

Să ilustrăm cele spuse mai sus printr-un element oarecare al unei structuri artistice, de pildă – prin absența rimei în poezia *Din nou am colindat...* de Pușkin. Conștiința estetică obișnuită a cititorului rus din deceniul al patrulea al secolului trecut era modelată de tradiția poetică reprezentată de Jukovski, Batiuşkov și de creația de tinerețe a lui Pușkin. Ea implica rima printre noțiunile fundamentale ale versului (versul alb era perceput ca excepție și îngăduit doar în anumite genuri bine precizate). Pe fundalul așteptării estetice a rimei, absența ei în poezia amintită a lui Pușkin căpăta o pronunțată densitate semantică și devenea un element reliefant al unei structuri semnificînd simplitatea, obiectivitatea, naturalitatea. Pe fundalul normelor estetice obișnuite, această absență era percepută ca "extrastilistică". Dar, pe măsură ce cititorul își însușea normele pușkiniene de gândire estetică exprimate în această poezie, cu totul alte reprezentări dobîndeau pentru el calitatea de firesc, de "fundal", în timp ce absența rimei devenea un element de stil; această absență își pierdeă înțelesul de neașteptat, chiar de epatant, căpătînd însă sensuri noi, suplimentare,



impuse cititorului de faptul că el își însușise concepția pe care Pușkin o avea în perioada respectivă; în speță, simplitatea artistică nu mai era considerată drept un element frapant, exotic al artei, ci o normă a conștiinței artistice. În primul caz, tradiția reprezentată de Jukovski și Pușkin din anii tinereții constituie un fundal, o normă; în cel de-al doilea, ea era negată, devenind, atunci când apărea (de pildă, în elegia lui Lenski) un semn cu conținut negativ, de parodie.

Este însă de presupus că cititorul lui Pușkin a proiectat această poezie și pe o serie de alte tradiții estetice (așa cum noi o proiectăm fără să vrem pe "fundalurile" reprezentate de creația lui Nekrasov, Blok și a altor poeți). De fiecare dată, acest element al semnului artistic își schimbă atât caracterul, cât și ambitusul capacității sale de diferențiere semantică. În sfârșit, absența rimei în poezia de care vorbim s-ar contopi în genere cu fundalul, fără a însemna ceva, pentru cititorul care nu ar poseda noțiunea de rimă (de pildă, pentru un cititor educat exclusiv pe temeiul poeziei antice).

Noțiunea de semn în artă se dovedește, așadar, a fi strict funcțională, definită nu ca dat material, ci ca mănunchi de funcții.

În sfârșit, este extrem de important faptul că în artă nu există un fenomen analog cu corespondența – obișnuită pentru limbă – dintre semnificat și semnificant, corespondență stabilită în mod arbitrar în decursul vremii. Dacă semnul ideografic reprezintă un fenomen atât de rar în sistemele semiotice, încât este, de regulă, neglijat în construirea teoriilor de limbă (după cum o face și N.I.Jinkin), în artă situația prezintă un caracter principal diferit. Faptul că, în artă, semnul constituie în același timp și un model, un analog al obiectului (al realității obiective, al obiectului reproducerii), oricât de abstract ar fi modelul respectiv, anulează problema caracterului arbitrar al corespondenței dintre semnificat și semnificant.

De aici decurge o concluzie de extremă importanță: spre deosebire de sistemele semiotice de tipul limbii, arta nu permite ca planul conținutului să fie studiat separat de planul expresiei. Ceea ce face imposibile, sub raport metodologic, atât formalismul, cât și abordarea artei ca simplu monument al gândirii sociale, fără să se țină seama de valoarea estetică a operei. După cum vom vedea mai departe<sup>2</sup>, problema prezintă o serie de complicații concrete, asupra cărora nu are rost să zăbovim în contextul de față.



## LIMBA CA MATERIAL AL LITERATURII

Locul aparte pe care îl ocupă literatura printre celelalte arte este în mare măsură determinat de trăsăturile specifice ale materialului pe care ea îl folosește pentru a recrea realitatea înconjurătoare. Fără a examina în întregul ei complexa natură a limbii ca fenomen social, să ne oprim asupra acelor aspecte ale limbii care prezintă un maximum de interes pentru problema ce ne preocupă.

Limba este materialul literaturii. Din această definiție rezultă că, în raport cu literatura, limba este o substanță materială similară culorii în pictură, pietrei în sculptură și sunetului în muzică.

Dar, ca atare, materialitatea limbii este diferită de materialitatea materialelor utilizate în celelalte arte. Pînă să ajungă în mîna artistului, culoarea, piatra etc. sînt indiferente sub raport social, nu sînt corelate cu cunoașterea realității. Fiecare din materialele amintite își are propria lui structură (factură), dar aceasta este un dat al naturii, fără legătură cu procesele ideologice sociale. Din acest punct de vedere, limba reprezintă un material aparte, marcat de o puternică activitate socială și înainte ca mîna artistului să se fi atins de el. Potrivit lingvisticii moderne, care dezvoltă binecunoscuta teză formulată de F. de Saussure, limba, mijloc de transmitere a informației, este alcătuită din două elemente fundamentale distincte. Unul este constituit din totalitatea semnelor-semnal, înzestrate cu o natură fizică determinată. În procesul de înfăptuire a actului vorbirii, o anumită parte a semnalelor este realizată. Pentru ca informarea să fie posibilă, este necesar ca semnalele realizate în procesul de transmitere a informației să le corespundă, în conștiința subiectului receptor, aceleași semnale, dar potențiale, nerealizate<sup>3</sup>. Pentru ca vorbitorul să fie înțeles, ascultătorul are însă nevoie și de un al treilea element – codul care să permită clasificarea semnalelor de limbă și stabilirea sensului lor. Acest cod stabilește raportul dintre semne, determinînd astfel structura limbii. La prima vedere acest element de sistematizare și de normare ne apare imaterial, pur ideal, în comparație cu purtătorii fizici ai sensurilor, o copie complexă a reprezentărilor noastre asupra legăturilor dintre fenomenele realității. O analiză mai aprofundată ne arată însă că lucrurile sînt mai complexe decît par a fi. Tot așa cum natura materială a cristalului sau a moleculei nu este determinată numai de prezența anumitor particule fizice, ci și de structura lor – și



trebuie să arătăm că această structură pur matematică, care poate fi concepută făcându-se abstracție de natura fizică a particulelor, se dovedește a fi purtătoarea unor proprietăți întru totul materiale (ca atare, abstragerea structurii, separarea ei de particulele care o alcătuiesc, este posibilă doar în planul unei cercetări abstracte) – structura limbii este inclusă în natura concretă a fenomenului care constituie materia artei cuvîntului. F. de Saussure scria: "Limba nu este o substanță, ci o relație". Justețea acestei teze nu înseamnă că limba nu se manifestă ca stihie materială atunci cînd este vorba de literatură. Teza lui Saussure este îndreptată împotriva interpretării fizice a fenomenelor de limbă și subliniază cu deplin temei că vorbirea poate deveni un mijloc de transmitere a informației nu datorită naturii fizice a elementelor (a sunetelor, de pildă), ci datorită sistemului corelațiilor dintre ele. Din aceasta rezultă că putem studia limba la niveluri diferite de abstractizare, inclusiv la cel la care atenția noastră se va orienta exclusiv spre sistemul matematic de corelații, făcînd complet abstracție de elementele materiale ce constituie termenii acestor corelații.

Dar chiar în aceste condiții, acea limbă care, în raport cu vorbirea fizică, va reprezenta treapta supremă a abstracției dematerializate, va apărea ca esență materială în raport cu literatura.

Să elucidăm această idee folosindu-ne de exemplul pe care l-am citat mai sus. Noțiunile stereometrice – intersecții de plane, sfera, cilindrul – reprezintă abstracții matematice, independente de proprietățile fizice ale corpurilor avînd respectivele forme. Studiul stereometric constituie o abstracție pură în raport cu studiul fizic al corpurilor. Dar aceste structuri abstracte capătă valoarea de fundament material în raport cu opera arhitectonică. Asemenea materialului literaturii, materialul arhitecturii are o natură complexă. Atît aspectul studiat cu mijloacele fizicii (arhitectul nu este indiferent față de natura fizică a materialelor), cît și cel studiat pe cale matematică intră în componența uneia și aceleiași noțiuni de substrat material al artei. Dar în timp ce structura substanței fizice este determinată de proprietățile naturale ale materiei, independente de voința omului, structura limbii este un rezultat al activității omenești, și anume – al celei intelectuale. Chiar considerat în sine, materialul literaturii include rezultatele activității desfășurate de conștiința umană, ceea ce îi conferă un caracter cu totul aparte printre materialele artei.



Materialele celorlalte arte sînt amorfe înainte de a fi atinse de mîna artistului sau, mai exact, chiar dacă îşi au propria lor structură (marmura, lemnul), aceasta este, luată în sine şi înainte de începerea actului artistic, neutră în raport cu năzuinţa omului de a cunoaşte lumea.

Avînd drept scop să sistematizeze semnele codului şi să le facă apte pentru transmiterea informaţiei, structura limbii copiază totodată reprezentările omului asupra legăturilor existente în lumea obiectivă. Structura limbii reprezintă rezultatul unui act de cunoaştere de o uriaşă însemnătate. Artistul cuvîntului se adresează unui material condensînd rezultatele unei activităţi pe care, de veacuri, omul o îndreaptă spre cunoaşterea vieţii.

Această problemă mai prezintă şi un alt aspect. Faptul incontestabil că limba constituie un sistem semiotic, fiind din acest punct de vedere omogen cu oricare sistem codificat de semne, nu trebuie să ne ascundă o latură de extremă importanţă a naturii ei.

Orice sistem codificat de semnale din lumea tehnicii se distinge prin aceea că are un caracter pe deplin ordonat, static, dat dinainte o dată pentru totdeauna. Atunci cînd sînt create maşinile care transmit şi recepţionează informaţia, se stabileşte şi sistemul de semne codificatoare cel mai potrivit pentru mecanismele respective. În cazul că maşinile vor fi modernizate, iar volumul informaţiei transmise se va modifica, vechiul cod va fi abandonat şi înlocuit cu unul nou, adaptat la noul sistem, mai complex, de semne.

Sistemul limbii lucrează în condiţii principal diferite. Mai întîi de toate, el se află într-o permanentă stare de mişcare. Volumul şi caracterul informaţiei transmise, însăşi structura codului se schimbă neconţinut. Or, nici vorbă să se poată renunţa, printr-un act conştient, la vechiul sistem de codificare spre a-l înlocui cu unul nou: sîntem martorii unei neîntrerupte complicări spontane a sistemului existent. Iată de ce limba cuprinde nu numai un cod, ci şi istoria codului respectiv. În cazul oricărui mecanism de tip obişnuit, istoria creării sale prezintă un minimum de valoare şi se renunţă la ea de cum sînt găsite forme mai perfecţionate. Pentru o maşină înzestrată cu un dispozitiv de memorizare (şi, implicit, cu atît mai mult pentru om), istoria acumulării de experienţă intelectuală reprezintă simultan şi volumul acestei experienţe. Întrucît istoria conştiinţei constituie totodată şi conţinutul ei, structura limbii – structură istoriceşte formată, copie a istoriei conştiinţei – se dovedeşte a fi indestructibil legată de



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

factura națională istorică și psihică a poporului. Ea nu poate fi înlocuită cu o limbă artificială rațional construită decât cu prețul unor substanțiale daune culturale.

Dacă vom adăuga la cele spuse mai sus dezvoltarea permanentă a lexicului, dacă ne vom aminti că nici un alt material al artei nu urmează cu o egală suplețe dialectica vieții, vom înțelege lesne avantajele pe care le prezintă limba ca bază materială a creației artistice. Dar, oricât de uimitor ni s-ar părea, tocmai de acest aspect al limbii, favorabil pentru artist, sînt legate o serie de dificultăți specifice, foarte importante.

Prin întreg sistemul ei, limba este atît de strîns legată de viață, o copiază atît de îndeaproape, pătrunde atît de mult în ea, încît omul încetează să mai distingă obiectul de denumire, planul reflectării acesteia în limbă. Se creează iluzia deplinei lor unități. În sfîrșit, limba este utilizată atît cu o destinație artistică, cît și cu una pur informațională. Cum să distingem între ele aceste două ipostaze ? Spunem: "Copiii au rămas în clădirea cuprinsă de flăcări" și atunci cînd dorim să-l informăm pe interlocutor asupra unui fapt real, și atunci cînd fraza respectivă nu este decât un citat dintr-un text beletristic. Or, caracterul receptării aceleiași afirmații în aceste două cazuri este tot atît de diferit, pe cît de diferite sînt ele prin însăși natura lor. În primul caz avem de-a face cu o informație asupra realității și, prin urmare, trebuie să reacționăm la ea tot în sfera realului (de pildă, să ne aruncăm în flăcări pentru a salva victimele). În celălalt caz avem în față o recreare a unei realități "secunde", un fapt de artă care trebuie să declanșeze exclusiv o trăire artistică, și reacția noastră la această comunicare va fi în mod necesar una estetică.

Ținem minte că, pentru a-și exercita influența specifică, arta trebuie să se raporteze la realitate. Dar n-am uitat nici faptul că o deplină identitate este sinonimă cu dispariția artei. Formula artei este: "cunoscutul necunoscut", "aceasta, dar nu aceasta". Artă cuvîntului s-a ciocnit de o dificultate amintind de cele pe care le are de înfruntat fotografia artistică: materia ei primă constituie, chiar luată în sine, o copie de complexă mediere a realității. Pentru ca literatura să poată fi receptată ca artă, cu alte cuvinte — ca recreare a vieții, era necesar ca ea să fie separată de vorbirea practică. Obșnuita iluzie a identității dintre lucruri și denumirile lor, faptul că vorbirea practică era inclusă în realitatea reprodusă de artist au constituit tot atîtea complicații în calea creării unei arte a cuvîntului. Începuturile literaturii au fost



marcate de un imperativ categoric: limba literaturii trebuia să se deosebească de cea de toate zilele, reproducerea realității prin mijloacele limbii și cu o destinație artistică trebuia să se distingă de reproducerea informațională. Așa s-a cristalizat necesitatea poeziei.

### POEZIA ȘI PROZA

În teoria literaturii, următoarele aserțiuni constituie axiome unanim acceptate: vorbirea obișnuită a oamenilor este unul și același lucru cu vorbirea în proză; prin urmare, proza reprezintă în raport cu poezia un fenomen primar, premergător în timp. Făcînd bilanțul îndelungatelor sale studii în acest domeniu, B.V.Tomașevski, eminent cunoscător al teoriei versului, scria următoarele: "Conceptul axiomatic că proza constituie forma naturală a vorbirii omenești organizate reprezintă premisa oricărei teorii a limbii"<sup>4</sup>.

Concepem limbajul poetic drept un fenomen secund, de structură mai complexă. Zygmunt Czerny propune următoarea scară pentru trecerea de la simplitatea structurii la un grad înalt de complexitate: "Proză utilitară (științifică, administrativă, militară, juridică, comercial-industrială, publicistică etc.) – proză obișnuită – proză literară – versuri în proză – proză ritmată – vers liber – strofe libere (Volnîe strofi) – vers liber (vol'nîi stih) – versul clasic de strictă obligativitate"<sup>5</sup>.

Ne vom strădui să arătăm că dispoziția genurilor este alta pe scara tipologică construită după schema mișcării de la simplu spre complex, și anume: vorbirea obișnuită – cîntec (text + melodie) – "poezie clasică" – proză beletristică. Se înțelege de la sine că schema de mai sus nu are decît valoarea unei grosolane aproximații. Problema pe care o pune versul liber va fi abordată separat. Nu putem accepta nici afirmația că proza beletristică reprezintă, în perspectiva istorică, o formă inițială, de același tip cu vorbirea obișnuită, nonartistică.

În realitate, raportul este altul: vorbirea în versuri (întocmai ca și motivul cîntat, cîntul) a fost inițial singurul limbaj posibil al artei cuvîntului. Pe această cale se realiza "des-asimilarea" limbii, separarea ei de vorbirea obișnuită. Și doar după aceea începea "asimilarea": din acest material – devenit între timp subliniat "nesimilar" – se crea un tablou al realității, se construia adică un model-semn prin mijloacele limbii omenești. Dacă, în raport cu realitatea, limba reprezenta



un fel de structură care reproduce, literatura constituia o structură a structurilor. Faptul că opera literară reprezintă o structură organică determină și răspunsul în problema corelației dintre poezie și proză.

Teoria descriptivă a versului și poetica descriptivă pornesc de la construcția artistică concepută ca sumă mecanică a unei serii de "procedee", avînd fiecare o existență separată. Analiza artistică este totodată înțeleasă ca enumerare și apreciere ideatică și stilistică a elementelor poetice pe care cercetătorul le descoperă în text. O metodică similară a analizei s-a încetățenit și în practica didactică. Materialele didactice și manualele sînt înțesate cu formule ca: "extrageți epitetele", "găsiți metaforele", "ce a vrut să spună scriitorul prin episodul cutare?" ș.a.m.d.

Abordarea structurală a operei literare presupune că fiecare "procedeu" în parte nu este privit ca dat material izolat, ci ca funcție cu două sau, mai adesea, cu o pluralitate de generatoare. Efectul artistic al "procedeului" este întotdeauna o relație, de pildă – relația dintre text, pe de o parte, și așteptarea cititorului, normele estetice ale epocii, subiectele obișnuite, și celelalte șabloane, caracteristicile genului, pe de alta. Efectul artistic pur și simplu nu există în afara acestor corelații. Nici o enumerare de procedee nu ne va furniza nimic (după cum nimic nu ne furnizează nici studierea "procedeelor" ca atare, independent de text ca unitate organică), deoarece, intrînd în diferite structuri ale întregului, unul și același element material al textului capătă în mod inevitabil sensuri diferite, chiar contrarii uneori. Acest lucru devine deosebit de evident atunci cînd sînt folosite procedee negative, "procedee-minus". Să dăm exemplu. Vom recurge la aceeași poezie a lui Pușkin, pe care am mai citat-o înainte: *Din nou am colindat...* Din punctul de vedere al poeticii descriptive, ea este aproape imposibil de analizat. Dacă o metodică ce începe prin a extrage multiplele metafore, epitete și celelalte elemente ale așa-numitului "limbaj plastic", spre a ajunge să aprecieze, în temeiul acestora, sistemul de idei și stilul lucrării date, se mai poate cît de cît aplica în cazul unei poezii romantice, ea este în mod hotărît inaplicabilă în cazul unor lucrări asemănătoare cu lirica pușkiniană din perioada de după 1830. Aceste poezii nu conțin nici epitete, nici metafore, nu au nici rimă, nici un "ritm" pronunțat, cercetătorului rămînîndu-i doar să constate absența "procedeelor artistice".

Analiza structurală ne va permite să abordăm în mod diferit problema: procedeul artistic nu constituie un element material al textu-



lui, ci o relație. Putem constata o diferență de principiu între absența rimei, pe de o parte, într-o poezie care nu presupune încă nici posibilitatea existenței ei (de pildă, poezia antică, versul bîlinelor ruse etc.) sau a și renunțat definitiv la ea, în așa fel încît absența rimei face parte din așteptarea cititorului și din normele estetice ale acestei forme a artei (cităm ca exemplu versul liber contemporan), și versul care include rima printre trăsăturile cele mai caracteristice ale textului poetic, pe de altă parte. În primul caz, absența rimei nu constituie un element de importanță artistică, în cel de al doilea, absența rimei este egală cu prezența non-rimei, cu rima-minus. Într-o epocă în care, educată la școala poetică reprezentată de Jukovski, Batiuşkov și de prima perioadă a creației puşkiniene, conștiința cititorului rus identifica poetica romantismului cu însăși noțiunea de poezie, sistemul artistic din poezia *Din nou am colindat...* nu lăsa cititorului impresia unei absențe a "procedeeelor", ci a unei prezențe extrem de dense a acestora. Dar acestea alcătuiau niște "procedee-minus", un sistem de renunțări consecvente și conștiente, perfect perceptibile cititorului. În acest sens, un text poetic scris potrivit normelor pretutindeni acceptate ale poeticii romantice ar fi produs în 1830 o impresie mai palidă, ar fi părut mai "gol" și ar fi fost într-adevăr în mai mare măsură lipsit de elementele unei structuri artistice.

Poetica descriptivă este asemeni unui privitor care a remarcat și reținut o scenă de viață oarecare ("un om gol", de pildă). Poetica structurală pleacă întotdeauna de la premisa că fenomenul studiat nu este decît o componentă a unui complex întreg. Ea este asemenea privitorului care întreabă mereu: "În ce situație?". Este evident că un om gol într-o baie publică reprezintă cu totul altceva decît un om gol la o adunare obștească. În primul caz, absența veșmintelor constituie un indiciu general, care nu spune nimic despre specificul omului respectiv. O cravată desfăcută la un bal reprezintă un grad mai mare de goliciune decît absența oricărei îmbrăcămînți într-o baie publică. Statuia lui Apolo expusă într-un muzeu nu ne pare goală, dar încercați numai să-i prindeți de cît o cravată sau un papion și veți fi uimiți cît de indecent va arăta.

Din punct de vedere structural, un text material, cules în caractere tipografice, își pierde valoarea absolută, perfect independentă, de unic obiect al analizei artistice. Trebuie să renunțăm în mod definitiv să concepem textul ca fiind unul și același lucru cu opera literară. Textul nu este decît unul din elementele componente ale operei literare, o

Poetic  
Structural

Text



componentă extrem de importantă, bineînțeles, fără de care opera beletristică nu poate pur și simplu exista. Dar efectul artistic în întregul său este rezultatul corelării textului cu ansamblul complex al concepțiilor de viață și ideatic-estetice.

Nu trebuie să cădem în greșeala de a ne închipui că raportul dintre text și sistemele peste care se suprapune se reduce la raportul dintre inovație și tradiție. Această idee, fundamentală pentru lucrările lui I.V. Tinianov, lucrări de mare profunzime, dar pe care autorul nu le-a dezvoltat pînă la capăt sub raport metodologic, nu cuprinde întreaga bogăție de relații din interiorul structurilor literare, oferite de realitatea istorică.

În lumina celor spuse mai sus, avem posibilitatea de a defini corelația dintre poezie și proză din punct de vedere istoric<sup>6</sup>.

Trebuie să arătăm, în primul rînd, că numeroase genuri poetice din folclorul rus și din literatura medievală rusă sînt în principiu diferite de proza secolului al XIX-lea. Faptul că, în cazul de față, ne folosim de aceiași termeni nu este decît urmarea caracterului difuz al noțiunilor din știința noastră.

Aceste genuri nu sînt opuse poeziei, întrucît dezvoltarea lor precede apariția poeziei. Ele nu au alcătuit împreună cu poezia o pereche dicotomică contrastantă și au fost receptate în afara oricăror legături cu ea. Genurile poetice ale folclorului nu sînt opuse genurilor prozaice respective, dar nici corelate cu ele, întrucît sînt receptate ca două arte diferite — arta cîntului și arta povestitului — și nu ca varietăți ale uneia și aceleiași arte. Datorită absenței corelației cu poezia, genurile "prozaice" folclorice și medievale se află față de vorbirea obișnuită într-un cu totul alt raport decît proza secolului al XIX-lea. Proza secolului trecut se îndepărtează de limbajul poetic, pe care îl socotește "convențional", "nefiresc", apropiindu-se de stihia vorbirii obișnuite. Acest proces nu constituie decît unul din aspectele esteticii care presupune că scopul artei este asemănarea cu viața, apropierea de realitate.

În folclor și în literatura medievală, "proza" trăiește potrivit cu alte legi: abia născută din adîncurile acelei stihii a vorbirii obișnuite, ea tinde să se separe de aceasta. În acest stadiu al dezvoltării literare, o povestire din realitate nu este încă receptată. Este incontestabil că cititorul din zilele noastre concepe în mod diferit decît o făcea cronicarul ce anume este și ce anume nu este artă în letopiseț. Arhaizarea limbii în literatura hagiografică, caracterul fantastic al subiectului în basm, caracterul subliniat convențional al procedeelelor narrative, stric-



ta subordonare față de ritualul genului respectiv constituie tot atâtea elemente structurale, care creează împreună conturul unui stil orientat în mod conștient spre diferențierea de stihia "limbii obișnuite".

Urcînd de la poezie spre proză ca structură mai complexă, cercetarea nu face decît să urmeze mișcarea istorică a procesului evolutiv real al literaturii, proces a cărui primă etapă o constituie structura poetică ocupînd pe de-a-ntregul continuumul noțiunii de "artă" a cuvîntului și corelată prin contrast (după principiul reliefării) cu fundalul alcătuit din vorbire și toate formele limbii scrise non-artistice (din punctul de vedere al omului de atunci).

Înlăturarea poeziei de către proză constituie cea de-a doua etapă. Proza tinde să devină sinonimă cu noțiunea de literatură și se proiectează simultan pe două fundaluri: pe poezia perioadei precedente (după principiul contrastului) și pe vorbirea "nonartistică obișnuită", luată drept valoare de limită spre care tinde structura operei literare (fără a se contopi însă cu această vorbire).

Ulterior, poezia și proza devin două sisteme artistice independente, dar corelate. Noțiunea de simplitate în artă are un ambitus simțitor mai mare decît noțiunea de proză. Ea este de mai mare cuprindere chiar decît un concept atît de general ca cel de "realism". Cu toate că definirea ei se lovește de mari greutăți, imperativele cercetării ne obligă s-o definim pentru a putea scoate în relief specificul prozei. Aspectul axiologic al problemei este extrem de important.

Simplitatea nu poate fi receptată în artă decît pe fundalul unei arte "împodobite", a cărei amintire este prezentă în conștiința cititorului-ascultătorului. Pentru ca simplul să fie receptat tocmai cu valoarea de simplu și nu de primitiv este, așadar, necesar ca acest "simplu" să fie produsul unei simplificări; cu alte cuvinte, artistul trebuie să nu folosească în mod conștient anumite elemente de construcție, iar cititorul-ascultătorul trebuie să-i poată proiecta textul pe fundalul în care "procedeele" respective să fie prezente, realizate. Așadar, dacă o structură "împodobită" ("complicată") este realizată mai cu seamă în text, structura "simplă" este realizată în mare măsură în afara acestuia, fiind percepută ca un sistem de "procedee-minus", de relații nematerializate. (Această parte "nematerializată" este perfect reală și pe deplin materială, în sensul filozofic și nu cotidian al cuvîntului. Ea face parte din materia structurii operei literare).

Pentru a conferi noțiunii de simplitate dimensiuni determinate și comensurabile va fi nevoie să determinăm încă o componentă situată



și ea în afara textului. Dar, în lumina celor spuse mai sus, simplitatea este echivalentă cu "non-complexitatea", cu abandonul realizării anumitor principii ("simplitate" și "complexitate" alcătuiesc o pereche dicotomică de opoziții); crearea unei opere literare "simple" (precum și a oricărei opere literare în general) implică totodată și tendința spre realizarea unor principii determinate (realizarea ideii artistice poate fi privită drept o interpretare a unui anumit model abstract cu ajutorul unui alt model, situat la un nivel de mai mare concretețe). Esența operei literare nu poate fi înțeleasă dacă nu se ține seama de corelația dintre textul ei și acest model ideal al simplității (în care vor intra ca elemente componente și noțiuni de tipul: "limita posibilităților artei", de exemplu).

Noțiunea de simplitate este infinit mai cuprinzătoare decât noțiunea de proză, dar proza a putut fi ridicată la rangul de fenomen artistic doar atunci când simplitatea a început să fie concepută ca fundament al valorii artistice. Acest fenomen de determinare istorică și socială din dezvoltarea ideologică a făcut cu putință să fie create modele artistice ale realității comportând un anumit număr de elemente realizate ca procedee-minus.

Proza artistică a apărut pe fundalul unui anumit sistem poetic ca negare a acestuia.

Acest fel de a înțelege raportul dintre poezie și proză ne îngăduie să privim în mod dialectic problema frontierei dintre aceste două fenomene și a naturii estetice a formelor limitrofe de tipul vers liber. Sîntem puși aici în fața unui curios paradox. Dacă plecăm de la premisa că poezia și proza reprezintă două construcții independente care pot fi descrise fără a fi corelate între ele ("poezia este o vorbire organizată ritmic, proza este vorbirea obișnuită"), ajungem pe neașteptate la imposibilitatea de a disocia aceste două fenomene. Ciocnindu-se de multitudinea formelor intermediare, cercetătorul se vede nevoit a ajunge la concluzia că este, în genere, imposibil să se traseze o frontieră distinctă între versuri și proză. B.V.Tomașevski scria: "Decît să privim versul și proza drept două domenii separate de o frontieră precisă, este mai firesc și mai productiv să le considerăm drept doi poli, doi centri de gravitație în jurul cărora s-au dispus istoricește faptele reale [...] Este legitim să vorbim de fenomene mai mult sau mai puțin prozaice și de fenomene mai mult sau mai puțin poetice". Și, mai departe: "Iar cum fiecare om are un grad diferit de receptivitate față de diversele probleme ale poeziei și prozei, afir-



mațiile: "aceasta este poezie", "nu, aceasta este proză ritmată" nu sînt cîtuși de puțin atît de contradictorii pe cît le par oponentilor înșiși.

Din toate acestea se poate trage următoarea concluzie: pentru rezolvarea problemei fundamentale a deosebirii dintre poezie și proză este mai puțin util să se studieze fenomenele limitrofe, definite în plus prin stabilirea unei linii de demarcație, probabil iluzorii: "trebuie să ne adresăm în primul rînd formelor celor mai tipice, celor mai pregnante, de poezie și proză"<sup>7</sup>.

Aproximativ același punct de vedere este susținut și de Boris Unbegaum în studiul său consacrat teoriei versului rus<sup>8</sup>; plecînd de la premisa că versul este un limbaj ordonat, organizat, adică "un limbaj nonliber", el conchide că însăși noțiunea de vers liber constituie o antinomie logică. Unbegaum citează cu simpatie cuvintele poetului englez Gilbert Chesterton: "Versul liber, ca și amorul liber, este o contradicție între termeni". Punct de vedere apărat și de M.Ianakiev, care scrie: "Versul liber" (*vers libre*) nu poate constitui obiectul teoriei versului, deoarece nu se deosebește prin nimic de vorbirea cotidiană. Și, dimpotrivă, teoria versului trebuie să se ocupe pînă și de cel mai prost "vers nonlibre". M.Ianakiev socotește că pe această cale poate fi scoasă în evidență "o organizare poetică materială perceptibilă, chiar dacă e stîngace"<sup>9</sup>. Citînd admirabila poezie *Clounul vorbește* de Elisaveta Bagreana, autorul încheie: "Impresia generală este asemănătoare cu cea produsă de proza beletristică [...] Consonanța-rimă *mestata-zemiata* este insuficientă pentru a transforma textul în "vers". Consonanțe asemănătoare se întîlnesc din timp în timp și în proza obișnuită"<sup>10</sup>.

Nenorocirea este că o asemenea tratare a "organizării poetice materiale perceptibile" păcătuiește printr-o îndeajuns de pronunțată îngustime. Ea examinează exclusiv textul înțeles ca "tot ce este scris". Absența unui element în cazul în care acesta este imposibil și nu este așteptat în structura dată devine echivalentă cu eliminarea unui element așteptat: abandonarea unei ritmicități marcate într-o epocă anterioară apariției sistemului poetic, echivalată cu aceeași renunțare după apariția lui. Elementul este luat în afara structurii și funcției, iar semnul — în afara fundalului. Dacă am privi astfel lucrurile, se poate într-adevăr pune semnul egalității între versul liber și proză.

Punctul de vedere expus de J.Hrábak în strălucitul său articol *Observații asupra corelațiilor dintre vers și proză*, mai ales asupra așa-numitelor forme de tranziție, ne pare în mult mai mare măsură



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

dialectic. J.Hrábak pleacă de la premisa că poezia și proza reprezintă un binom structural de opoziții (ar trebui să precizăm totuși că o asemenea corelație nu se întâlnește nici pe departe întotdeauna, după cum ar fi trebuit să se delimiteze structura vorbirii obișnuite de cea a prozei beletristice, lucru pe care Hrábak nu-l face). Deși, plătind parcă tribut formulelor tradiționale, J.Hrábak vorbește de proză ca de un limbaj "legat exclusiv prin norme gramaticale"<sup>11</sup>, el adoptă ulterior un punct de vedere de mai mare cuprindere, acceptând ca premisă faptul că receptarea estetică contemporană a prozei și cea a poeziei sînt două fenomene de proiecție reciprocă. Este, prin urmare, cu neputință să nu se țină seamă de elementele extratextuale ale construcției estetice. Autorul abordează într-un fel cu totul nou problema liniei de demarcație dintre proză și poezie. Considerînd că structura poeziei și cea a prozei sînt perfect distincte și delimitate în conștiința artistului și a cititorului, Hrábak scrie: "În cazurile în care autorul subliniază în proză elemente specifice versului, această linie de demarcație, departe de a fi desființată, capătă, dimpotrivă, un maximum de actualitate"<sup>12</sup>. Și, mai departe: "Cu cît forma poetică include un număr mai mic de elemente distingînd versul de proză, cu atît mai limpede trebuie să se înțeleagă că este vorba tocmai de versuri și nu de proză. Pe de altă parte, în lucrările scrise în vers liber, anumite rînduri pot produce impresia de proză dacă sînt izolate, extrase din contextul lor"<sup>13</sup>. Tocmai datorită acestui fapt, granița dintre proză și versul liber de asemenea tip trebuie să fie cît se poate de distinctă și tocmai din această pricină versul liber cere o construcție grafică aparte, care să-l definească drept formă a limbajului poetic.

### NOTE

1. O vastă literatură de specialitate este consacrată în momentul de față problemei semnului. Iată o listă nici pe departe completă: *Zeichen und System der Sprache*. Veröffentlichung des I. internationalen Symposiums "Zeichen und System der Sprache", Berlin Akademie Verlag, vol. I-II, 1961-1962 (Schriften zur Phonetik, Sprachwissenschaft und Kommunikationsforschung, nr. 3-4); o serie de lucrări în cul.: "Simposium pe structurnomu izuceniu znakovîh sistem. Tezisi dokladov", M. Izd. AN. SSSR, 1962; în cil.: "Structurno tipologhiceskie issledovania", M. izd. AN SSSR, 1962; A. Schaff, *Vu. Vedenie v semantiku*, trad. din lb. polonă, M. Izd. inostrannoï literaturî, 1963; F. Benveniste, *Nature du signe linguistique*, "Acta Linguistica", 1939, vol. I, fasc. I; C. J. Ducasse, *Symbols, Sign and Signals*, "The Journal of Symbolic Logic", June, 1939, vol. 4, nr. 2; J. Kotarbinska, *Pojecie znaku*, "Studia Logica", 1957, vol. 6; F. Lerch, *Vom Wesen des sprachlichen*



I.M. LOTMAN

*Zeichens; Zeichen oder Symbol?*, "Acta Linguistica", 1939, vol.I, fasc.3; B.A.Zveghintev, *Problema znakovosti iazika*, M., izd. MGU, 1956; C.W.Morris, *Foundations of the Theory of Signs*, "International Encyclopedia of Unified Science", Chicago, 1938; C.W.Morris, *Signs, Language and Behaviour*, New York, 1946; Georg Klaus, *Semiotik und Erkenntnistheorie*, Berlin, 1963 etc.

2. Cf. subcapitolul tratînd despre posibilitatea de principiu de a se construi modele generative în domeniul teoriei artei.

3. În literatura lingvistică modernă aceste două aspecte (real și potențial) poartă denumirea de vorbire și, respectiv, de limbă.

4. B.V.Tomașevski, *Stih i iazîk*, IV Mejdunarodnîi siezd slavistov, Dokladî, M., 1958, p.4. Republicat în lucrarea: B.V.Tomașevski, *Stih i iazîk*, M.-L., Gostilizdat, 1959. Același punct de vedere este susținut și de M.Ianakiev în foarte interesanta sa lucrare: *Bolgarsko stihoznanie*, Sofia, izd. "Nauka i izkustvo", 1960, p.11.

5. Zygmunt Czerny, *Le vers libre français et son art structural*, în cul. "Poetica, Poetyka, Poetika", W.Panswowe wydawnictwo naukowe, 1961, p.255.

6. Ne folosim, în cazul de față, de materialul oferit de istoria literaturii ruse, dar, în principiu, nu ne interesează acum specificul dezvoltării literaturii naționale și nici măcar tipologia ei istorică, ci problema pur teoretică a corelației dintre poezie și proză.

7. B.V.Tomașevski, *Stih i iazîk*, ed.cit., pp.7-8.

8. B.Unbegaum, *La versification russe*, Paris, 1958.

9. M.Ianakiev, *Balgarsko stihoznanie*, ed.cit., p.10.

10. *Ibid.*, p.214.

11. Josef Hrábak, *Remarques sur les corrélations entre le vers et la prose, surtout sur les soi-disant formes de transition*, cul. "Poetica, Poetyka, Poetika", p.241.

12. *Ibid.*, p.245.

13. Cf.J.Hrábak, *Uvod do teorie verse*, Praha, 1958, pp.7 și urm.

(După I.M.Lotman, *Lecții de poetică structurală*, Editura Univers, București, 1970, pp.52-79. Traducere în limba română de Radu Nicolau).



N.K. GHEI

(n.1923)

S -A născut în anul 1923. A debutat în critica literară cu studii de istorie a literaturii ruse. Activitatea lui științifică se remarcă printr-o armonioasă asociere a studiului istoric și general teoretic a fenomenului literar, prin situarea obiectului analizat în contextul larg al artei și activității estetice a omului. Această tensiune între descriptiv-istoric și teoretic caracterizează articolele lui Nikolai Konstantinovici Ghei publicate în paginile revistelor "Voprosi literaturî", "Novii mir", "Literaturnoe obozrenie", ca și cărțile sale: *Esteticeskii ideal sovetskoi literaturî* (Idealul estetic al literaturii sovietice), 1962 (în colab. cu V.Piskunov), *Mir. Celovek. Iskusstvo* (Lumea. Omul. Arta), 1965 (în colab. cu același cercetător).

Continuator al tradițiilor științei literare ruse din deceniile doi și trei ale secolului nostru, Ghei studiază cu precădere "artisticitatea" literaturii pe care o înțelege ca "un complex de aspecte și laturi formale, semantice și axiologice ale imaginii, ale operei de artă" (*Hudojestvennost' literaturî*, M.1975, p.9). Concepția unei forme artistice de conținut este dezvoltată de Ghei prin analiza poeziei și stilului prozei. Astfel procedează cercetătorul în cartea *Iskusstvo slova* (Arta cuvîntului) din 1967, care pune în discuție "textura verbală a literaturii" (p.15) și legile generale ale artei, propunîndu-și "trasarea unei căi de la cuvînt la imagine, de la imagine la sistemul de imagini, de la structura formală la adevărul artistic și la concepția operei" (p.16).

Același principiu al cercetării operei ca structură dinamică inclusă unei structuri mai largi artistice și culturale guvernează lucrarea cea mai importantă a lui Ghei *Hudojestvennost' literaturî. Poetika. Stil'* (Artisticitatea literaturii. Poetica. Stilul.), 1974.

Adevărat tratat de poetică modernă, *Artisticitatea literaturii...* oferă nu numai o sinteză convingătoare a problemelor fundamentale ale poeziei (cuvîntul poetic, imaginea verbală, structura întregului ca unitate în diversitate, timpul și spațiul poetic, aspectul axiologic al manierei și stilului), dar și o clară expunere de opinii proprii și de



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

aderență la o direcție metodologică care îmbină armonios structuralismul poetic cu metoda de cercetare istorico-literară. Ghei este unul din reprezentanții de prestigiu ai științei literare ruse din ultimele decenii, alături de I.Lotman, V.V.Toporov, V.P.Grigo-riev.

În limba română este cunoscut printr-un fragment tradus din cartea *Artisticitatea literaturii: Semn și imagine* în vol. *Poetică. Estetică. Sociologie*, București, 1979.

### CUVÎNTUL-SEMN. CUVÎNTUL-IMAGINE

[...] În mod firesc, lingviștii au în vedere esența duală, bidimensională a cuvântului. "Consider limba – scria Herder – ca o multitudine de idei vizibile"<sup>1</sup>. "Ideile vizibile" este o expresie care relevă clar dualitatea și unitatea nedecompozabilă a conținutului cuvântului. Natura bipolară a acestuia, manifestată în modalități diferite, constituie o particularitate a diverselor sfere ale practicii sociale. Este vorba, se înțelege, nu de indici absoluți de delimitare, ci de indici calitativi ai diferențierii. Astfel, centrul semantic "deschide" cuvântul spre sfera esențelor abstracte, îl plasează pe orbita gândirii logice noționale, în timp ce sensul lui concret îi permite să fie un fel de imagine a realității, o reprezentare obiectual-obiectivă a acesteia.

Recreînd lumea, opera de artă nu reface ceea ce este ca ceea ce există în general, ci ca ceea ce există acum, aici.

Prin mărturia pe care o face opera despre real, cititorul aderă la acest real ca la propria sa experiență de viață.

Lucrările despre limbă și gândire ne fac să considerăm, în mod special, că în spatele fiecărui cuvânt se află gândul (noțiunea) și obiectul real cu particularitățile, calitățile și manifestările lui. Pentru logician și lingvist textul nu se leagă pur și simplu de un gând, ci îl conține la modul propriu<sup>2</sup>. Fără obiectul judecății nu poate exista judecată, dar "obiectul judecății (adică subiectul gândirii, obiectul ei real) nu intră în structura judecății ca element nemijlocit pentru că el există în afara conștiinței"<sup>3</sup>. El este prezent indirect în calitate de conținut al gândirii. De aici posibilitatea de a face din logică bază a tuturor științelor (indiferent de obiectul lor). [...]

Limba este capabilă nu numai să semnifice obiectul, dar și să-l reprezinte în felul ei. În logică, acest "efect al prezenței" nu depășește funcția nominativă și descriptivă a limbii. În ființarea artistică a limbii, însă, se trece de la descrierea obiectului, existent în afara



cuvîntului și independent de el, la recrearea lui cu ajutorul cuvintelor, cu ajutorul unor obiecte imaginare cărora li se conferă existență materială. Acestea nu sînt cu nimic mai prejos decît realiile logice ale limbii, exceptînd adevărul lor de fapt. [...]

În operă, ceea ce se povestește nu există în afara povestirii, ci se naște în ea ca adevăr artistic al unei imagini în desfășurare. Pretinzînd prozei idei și iar idei, Pușkin a arătat, prin propria-i creație, că în povestire funcționează nu principiul logic, noțional-abstract al gîndirii, ci gîndirea concretă, transformată într-o realitate sui generis. În narațiune, în expresia poetică, gîndirea și obiectul ei sînt date în însăși existența operei de artă. În unitatea diverselor aspecte ale operei se petrece evoluția imaginii. Ea se construiește din relațiile multiple ale conținutului intelectual și concret material. Posibilitățile poetice ale imaginii se realizează în obiectualizarea gîndirii și în conceptualizarea obiectelor.

Scriitorul gîndește viața în caractere, fapte, conflicte ale eroilor, în atitudinile și trăirile lor; prin fața ochilor lui se perindă tablouri din natură, evenimente, imaginile emoționale care însoțesc aceste evenimente, atmosfera generală a operei. Dar pentru a se naște o realitate estetică, scriitorul trebuie să "pună" toate acestea pe hîrtie, să le exprime și să le reprezinte în cuvinte. Aici intervine o logică de altă natură, o logică vizînd ritmul dinamic al desfășurării conținutului, necesitatea reunirii cuvintelor în unități noi, necunoscute logicii noționale și constituindu-se în idiomuri poetice. "Imaginea poetică este... un schimb de forme, de destinație sau de finalitate a acțiunii dintre obiectele și ideile Naturii. Ea își are propriile planuri și orbite. Metafora leagă două lumi antagonice prin saltul imaginației"<sup>4</sup> – scria Garcia Lorca.

Diverși artiști pot folosi într-o manieră proprie sistemul variabil de relații conținut în funcția nominativă și noțională a cuvîntului, dar ei nu pot folosi doar una din aceste relații, renunțînd la toate celelalte. În imagine există un sistem deosebit de relații între modul de expunere a conținutului, dezvoltarea lui verbală și logica evenimentială a ceea ce există în conținutul imaginii ca dat extralingvistic, extraverbal.

Pînă nu demult nu exista temeiul necesar pentru punerea problemei semnului și semnificației în diverse domenii. Dezvoltarea ciberneticii, a teoriei informației și logicii matematice a făcut ca aceste chestiuni să fie obligatorii și pentru înțelegerea artei. În anumite



### TEORIA LIMBAJULUI POETIC

limite, în opera de artă este admisibil să se facă distincție între logica materialului verbal și logica conținutului de viață. Dar o asemenea distincție este convențională, ea are limitele ei, care, dacă nu sînt luate în considerare, dau naștere fie la un formalism vulgar, fie la un ilustrativism naturalist.

Eroarea celor două extreme în abordarea fenomenului literar constă în aceea că limbajul este considerat fie fenomen izolat de realitate, fie purtător a ceva exterior cuvîntului, transmisibil prin oricare alte mijloace ale informației. În această situație, imaginea verbală se transformă în una din numeroasele forme ale sistemelor semiotice; ea arată, comunică, ne trimite la un conținut exterior ei, "numește", "informează". Dar se uită că în artă cuvîntul este conținut. El nu doar comunică, el își asimilează semnificatul, lumea există în el. Cuvîntul poetic afirmă existența obiectului, dar îl și "reprezintă", în timp ce pentru logicieni cuvîntul este doar noțiune corelată cu obiectul semnat ca semn convențional al unei esențe a gândirii, asociat de vorbitor cu obiectul despre care se vorbește. [...]

Afirmațiile artei nu pot fi verificate logic sau empiric, ele nu pot fi "demonstrate" cu ajutorul transformării lor în judecăți logice.

Dar postulatele care păreau să pună sub semnul îndoielii imaginea verbală înlesnesc înțelegerea funcției ei estetice, bazate pe conținutul concret al cuvîntului. Iată, de exemplu, cum își explică V.Nezval poetica sa asociativă, deși foarte concret imagistică: "Eu nu-mi reprezint copacul ca pe o noțiune a științei, ca noțiune în general. Pentru mine el e copacul de pe care servitoarea strînge rufe înaintea de furtună, în timp ce în oraș se aude uruitul motocicletei arhitectului nostru"<sup>5</sup>. [...]

Scriitorul creează adevărul artistic conținînd pe conținutul concret al cuvintelor, iar asocierea acestor cuvinte nu este arbitrară, ci dependentă de sensul și semnificația elementelor componente. Acest lucru nu trebuie uitat. Cu cît o imagine este mai desăvîrșită ca întreg, cu atît este mai evident principiul care o organizează și necesitatea care se realizează prin ea. În consecință, cuvîntul dobîndește un sens special, imagistic și prin aceasta el se deosebește de numele "vide" din logică. Conținutul poetic al cuvîntului presupune ceea ce numește ca ființînd în lumea artistică.

Cu toată incomensurabilitatea lor, cuvîntul și obiectul pe care acesta îl numește formează un tot în operă. Esența artei constă în



faptul că în ea cuvîntul se manifestă nu ca mijloc de informare, ci ca actor în care-l vedem nu pe el ca atare, ci reîntroparea lui în alt om. [...]

Este arbitrară și aproximativă delimitarea pe care o face Sapir atunci cînd consideră că: "literatura se mișcă prin limbă ca prin mediul ei propriu, dar acest mediu posedă două nivele; conținutul ascuns în limbă – înregistrarea intuitivă a experienței noastre – și structura aparte a limbii date – "specificul "cum" al acestei înregistrări".

Sau: "Literatura care este nutrită de nivelul inferior (niciodată doar de el) – de exemplu, o piesă a lui Shakespeare – este traductibilă fără prea mare pierdere pentru conținutul ei. Dacă, însă, literatura se mișcă mai mult pe nivelul superior decît pe cel inferior, – un bun exemplu ni-l oferă lirica lui Swinburne, – ea este practic intraductibilă"<sup>6</sup>.

În cazul acesta, distincția propusă este extrem de arbitrară. Totuși, cele spuse de Sapir aruncă lumină asupra nivelului verbal și evenimential al operei literare. Dificultatea constă în a pune de acord faptele, astfel încît cu ajutorul unora să nu respingem ceea ce rezultă din altele. Scriitorul poate apela la diverse modalități de a folosi posibilitățile pe care le conține materialul verbal, poate varia conținutul concret și abstract al cuvîntului, poate căuta cuvinte "proprii" pentru un stil transparent sau poate folosi ornamentul, poate face din momentul de creare a cuvîntului moment al devenirii imaginii. Natura imaginii poetice este unitară, și această unitate este posibilă numai atunci cînd ambele nivele ale imaginii se admit, se completează și se suprapun unul pe celălalt. Că ceea ce afirmăm este corect ne va convinge analiza legității, în esență apriorică, a imanenței unei opere concrete. În acest caz, ne vom limita la axioma privind corelația și interrelația logicii raționale a imaginii verbale cu conținutul ei evenimential, axiomă care e de natura necesității artistice a gândirii poetice.

Vom pleca de la accepția imaginii conform căreia opera literară este considerată sinteză artistică a limbajului vieții și limbajului materialului, a logicii evenimentului și logicii artistice. Pentru artă "efectul prezenței", despre care scrie Kataev, este totul, dar ne îndoim că autorul lui *Kubik* are dreptate atunci cînd consideră că "Metafora născută în imaginația mea se poate materializa într-o bună zi în camera cititorului meu, în toată plinătatea ei, în veridicitatea ei absolută. Probabil că arta viitorului (mauvismul), ajutată de știință, la aceasta va ajunge"<sup>7</sup>.

O metaforă capabilă "să se materializeze în plinătatea ei" este o negație de sine, o negare a imaginii, a conținutului imagistic. [...]



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

Într-o serie de cazuri, imaginea se sprijină, aproape în întregime, pe conținutul noțional al materialului verbal, pe care îl exteriorizează, făcînd din el moment al "revelării" conținutului ideatic al operei sau al căutărilor intelectuale active ale scriitorului, ale eroilor ideologi, prilej de a confrunta axiome contradictorii. Scriitorul poate comunica, prin intermediul eroului sau în mod direct, adevărurile cele mai generale, cărora le conferă forma aforismului sau a sentenței.

În limba uzuală, ambele nivele – planul general și planul concret – se împletesc și se interpătrund, fiind prezente cu diverse aspecte în una și aceeași imagine verbală, dar ele nu sînt momentele care să inițieze formarea nivelului sintetizator final. Sinteza artistică se produce prin structurarea artistică. În raport cu primele două nivele, noul nivel, de sinteză, se manifestă ca o formă deosebită a limbii și logicii, ca un nou stadiu de concretizare și reprezentare a obiectului vorbirii, a generalizării și expresiei lui. Imaginea verbală închide două sfere într-una singură.

Literatura beneficiază de diferența de potențial dintre cuvîntul în uzul lui cotidian, general, obișnuit și cuvîntul poetic. Pornind de la această neidentitate a cuvîntului în cele două contexte, literatura își creează imaginile din fluxul "limbajului" întîmplărilor și din fluxul limbii. Ea confruntă logica faptelor și a caracterelor cu logica raționamentului, creîndu-și astfel o limbă proprie în care și logica judecății și logica evenimentului se manifestă în formă mediată. Imaginea literară se construiește pe baza dilatării infinite a atributelor materialului verbal, prin actualizarea posibilităților fiecărui cuvînt, valorificate uneori pînă la limitele lor antinomice.

"Limbajul obișnuit" este rădăcina care pornește din viață și care hrănește cu sevele ei atît știința, cît și arta. Dar, cu tot pitorescul acestei metafore, trebuie să admitem folosirea strict diferențiată a limbii în știință și artă. Una și aceeași limbă se reîntrepează de fiecare dată pînă la a nu mai putea fi recunoscută. Noi nu observăm însă aceste reîntropări pentru că identificăm în mod exterior cuvîntul pe care îl întîlnim în tratatul științific cu cel pe care-l citim în poezia lirică, fără să fim atenți la diferențele lor de funcționare și de conținut intern.[...]

Desigur, semnificația cuvîntului în conținutul lui logic este în relație "nu cu un obiect concret dat sau cu un fenomen concret, ci cu o serie de atribute legate de o categorie a obiectelor determinate"<sup>8</sup>. Dar în ceea ce privește conținutul lui artistic, cuvîntul este mult mai strîns



legat nu de categoriile anumitor obiecte, ci de un obiect concret sau de o trăire individuală pe care le reprezintă în text. Și, se înțelege, premisele unei astfel de funcționări artistice a cuvîntului sînt conținute în chiar natura lui, în esența lui ambivalent unitară. [...] Acest lucru ne permite să vorbim de delimitarea succesivă a conținutului noțional și material în cuvîntul care a intrat în sfera relațiilor estetice. În temeiul acestei situații, un atribut anume al cuvîntului devine reflectare a unei întregi realități, fapt ce permite folosirea acestui cuvînt ca material, analog cumva folosirii materialelor din natură – culorilor, sunetelor, marmorei – în imagini picturale, muzicale, plastice.

Analiza trebuie să înceapă cu limba operei, cu imaginea verbală. Recunoașterea acestui fapt nu presupune că principal cercetarea literară, se limitează la cuvînt, că ea nu trece dincolo de granițele acestuia. Oricîtă importanță ar avea poetica lingvistică pentru înțelegerea structurilor elementare, ea nu ne oferă o imagine exhaustivă asupra "primului etaj" al operei. După ce am citit o operă, fie ea lirică lui Sapho sau Rilke, proza lui Fielding, Sterne, T.Mann sau Kafka, îi vom pătrunde conținutul numai după ce vom fi intrat sub "bolțile ei verbale". Într-adevăr, logica și sensul celor receptate se nasc din succesiunea cuvintelor, frazelor, perioadelor, alineatelor sau strofelor.

Dar nu există nimic mai lipsit de perspectivă pentru înțelegerea imaginii verbale decît reprezentarea ei ca simplă sumă de elemente imobile. Textura verbală și imaginea verbală sînt cam în raportul în care se află o imagine plană bidimensională față de o imagine volumetrică, tridimensională. Adepții analizei întregului artistic "de la cuvînt la cuvînt"<sup>9</sup> ignoră transformarea materialului verbal în "corpul imaginii". Din principiu, ei limitează cercetarea unei creații literare la un singur plan. Iar analiza conținutului forme, considerarea ei drept succesiune nu lineară ci multidimensională se socotește a fi abatere de la rigoarea metodologiei științifice. Adepții analizei forme afirmă că cercetătorul a pășit pe un teren nesigur imediat ce a pășit dincolo de șirul verbal și a părăsit terenul sigur al "cuvîntului poetic"<sup>10</sup>.

Ca reacție la această poziție, mulți cad în cealaltă extremă, punînd sub semnul întrebării analiza operei literare ca fenomen unitar, structurat în mai multe nivele și trepte.

Principiul analitic "de la cuvînt la cuvînt" ne îndepărtează de celelalte planuri și dimensiuni ale întregului verbal. Privirea merge de-a lungul rîndurilor, supunîndu-se necesității lexico-gramaticale și succesiunii cantitative a "șirului" de elemente. Tot ce se află dincolo



de structura verbală se consideră a fi străin analizei strict științifice, "transcendental", motiv pentru care este lăsat la o parte.

Cuvîntul izolat, rupt de context își pierde atributele și calitățile lui fundamentale. Odată cu dezvoltarea traducerii automate, s-a pus în evidență adevărul că sensul cuvîntului este egal cu zero dacă acesta nu se manifestă ca element al unui sistem, dacă este considerat în afara legăturilor lui și nu este corelat cu vecinătățile lui. Pentru ca să vorbească, cuvîntul trebuie inclus fie și în cel mai elementar sistem, trebuie să construim cu el măcar un binom, lucru ce s-a dovedit necesar chiar și la alcătuirea dicționarelor. Adăugăm că sensul multor cuvinte poate fi obținut doar cu ajutorul unui context dezvoltat, ceea ce ar necesita sporirea numărului membrilor sistemului. Cu cît sînt mai complexe alcătuirile în care intră elementele simple, cu atît este mai bogat potențialul elementului însuși și sînt mai semnificative funcțiile lui. Ridicîndu-se, parcă, dintr-o sferă în alta, cuvîntul dobîndește calitățile generalului care îl include.

Sîntem gata să recunoaștem, odată cu Vossler, că fiecare nouă întîlnire cu un cuvînt cunoscut ascunde surprize. Cuvîntul păstrează mereu în sine focul veșnic al vieții, motiv pentru care sub pojghița sensului noțional el acumulează o energie vulcanică. Intrînd în interacțiune unul cu celălalt, formînd un context verbal, cuvintele se transformă.

Se știe foarte bine că sunetele care formează un cuvînt intră într-o interacțiune supusă legilor fonetice: sunetele precedente influențează asupra celor care le urmează, acestea, la rîndul lor, exercitînd influență asupra celor precedente. Interacțiunea și interconexiunea fonemelor este cel mai simplu analog al relațiilor dintre cuvinte. Combinîndu-se, acționînd unul asupra altuia, cuvintele își schimbă forma, sensul și semnificația în funcție de întregul pe care îl formează și căruia îi slujesc<sup>11</sup>.

Mișcîndu-ne de-a lungul elementelor verbale: cuvîntul, fraza, fragmentul, nu putem încă să relevăm cum anume se încheagă noua calitate în cuvînt. Unul și același cuvînt traversează tratate științifice, un articol de propagandă sau o poezie lirică. Chiar ca articol de dicționar, cuvîntul posedă un sens ce depinde mult de text și de contextul folosirii lui. Putem oare considera text o simplă succesiune de cuvinte sau de semne tipărite care conține o informație? Ar fi bine s-o putem face. Ce altceva ar putea fi semnele grafice accesibile



fiecărui om și purtînd cu ele o informație seculară ? Nu ne oferă oare textul fixat în semne un temel convingător pentru a-l considera text ?

În necesitatea definirii riguroase a textului există o rațiune, în primul rînd pentru acele domenii ale cunoașterii în care exactitatea și rigoarea, formalizarea și matematizarea sînt un dat. Dar în acest caz, exactitatea și rigoarea se obțin cu multă strădanie, prin delimitarea riguroasă a textului și contextului, prin descompunerea lor, deși acestea, în fapt, coexistă precum polii magnetici.

Limitînd opera la textul "grafic", va trebui să lăsăm în afara analizei exacte cercetarea imaginii verbale și, dorind exactitatea, să renunțăm la ea ca la o ipoteză dificilă. Dar atunci apare din nou pericolul de a nu deosebi textul artistic de oricare alt text. Oare nu întîlnim comparații pitorești, metafore, tablouri simbolice și chiar fragmente mari de limbaj poetic, emoțional în publicistica lui Herzen, sau veritabile tablouri în imagini și caracterizări la Marx ? Oare raționamentul abstract filozofic nu reprezintă o parte esențială a țesăturii artistice în romanul *Război și pace* ?

De pe pozițiile poeticii atomizatoare nu se poate explica deosebirea de principiu dintre o scenă dramatică și un dialog filozofic, dintre un tratat în versuri și un monolog poetic. Pentru a fi consecvenți pînă la capăt, trebuie să considerăm "literatură" tot ce iese de sub tipar, așa cum s-a și propus de multe ori.

Și totuși, omul este în stare să-și dea seama de la prima privire cu ce are de a face — cu un fragment de roman sau cu o circulară de serviciu, cu o miniatură lirică sau cu o reclamă în versuri. Textul, în general, și textul artistic, în particular, sînt noțiuni incompatibile dacă luăm în considerare existența lor reală. De la bun început, noțiunea de text artistic ne poartă dincolo de rîndul tipărit, de conținutul fixat în semn grafic; "... nu totdeauna, — scrie S.Șervinski, — gîndirea (mai exact, sensul artistic (N.G.) se exprimă prin acele cuvinte care sînt portanții sensului ei"<sup>12</sup>.

Textul poetic transcede forma lui grafică, manifestîndu-se ca purtător al sensului poetic — prin ritm, pauze, tempou, intonație, prin conținutul fonetic a ceea ce se pronunță, printr-un timp poetic special. Trebuie să trecem de la șirul grafic la sfera limbajului poetic (incomparabil cu alt gen al vorbirii), pentru ca în operă să se dezvăluie sensul ei interior, pentru ca opera să ființeze în firescul și viața nou creată.

Să luăm aceste versuri de Pușkin:



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

Ancear, kak groznîi ceasovoi,  
Stoit odin vo vsei vselennoi.\*

Cu toată exactitatea perfectă a acestor versuri, nu este posibil să le dăm o singură interpretare. Sistemul de pauze este supus unei deplasări esențiale și unei mutații în funcție de accentuarea sensului:

Ancear stoit odin vo vsei vselennoi;\*\*

sau o altă nuanță:

Ancear stoit, kak groznîi  
ceasovoi.\*\*\*

Iată că devine clar caracterul iluzoriu și imaginar al acceptării textului tipărit ca bază a poeziei. Alături de lingvist, trebuie să intervină aici specialistul în artă, teoreticianul literaturii, chiar dacă fiecare din ei va pretinde că are ultimul cuvânt. Rîndul se aseamănă unei sîrme bine întinse pe care nu este lesne să te menții. Forma verbală nu epuizează și nu acoperă imaginea, ci-i slujește doar drept suport, punct de plecare în formarea și realizarea ei ca realitate dinamică de natură cu totul diferită.

Poeticienii și stilisticienii întâmpină greutăți imense atunci cînd vor să explice conținutul poetic, pentru că acesta este plurisemantic. "De mai bine de două sute de ani există shakespearologia. În acest interval de timp s-au propus o multitudine de interpretări pentru multe cuvinte din contextul care se numește Shakespeare"<sup>13</sup> — constată un cercetător al creației dramaturgului britanic.

Din punctul de vedere al limbii, Shakespeare este pentru noi cel mai "difícil" dintre scriitorii timpului său, deși nimeni nu-l considera pe atunci "ermetic". Dimpotrivă, în multele tradiții referitoare la Shakespeare niciodată nu ni se spune că limbajul lui era greoi și difícil pentru spectator. [...]

\* Ancearul stă ca un cumplit / Străjer, stingher în larga zare (Ancearul, trad. Al. Philippide)

\*\* Ancearul stă stingher în larga zare.

\*\*\* Ancearul stă ca un cumplit străjer.



Opera în întregimea ei face înțeles neînțelesul; acest lucru este valabil cu deosebire pentru contextul scenic al tragediei în care cuvântul este dublat de gest, mimică, intonație, de jocul actorului.

În operă, cuvântul poartă pecetea întregului. Limbajul dramatic, după judicioasa remarcă a lui G.Vinokur, nu este limbajul colocvial transpus pe scenă, ci o limbă cu totul deosebită. Înainte de a fi scris pe hîrtie, cuvântul este prezent în conștiința creatoare, prevăzut cu atributele ritmului, compoziției, genului operei, pentru că, din chiar primul moment, el este cerut de principiul organizator al întregului în toate variantele sale.

Imaginea, și cu atît mai mult opera, este o construcție multietajată, ridicată pe fundația monolitică a conținutului obiectiv al cuvintelor. Fără înțelegerea multidimensionalității întregului este imposibil să găsim principiul care să ne permită a deosebi, nu intuitiv, ci după însăși structura textului, un roman epistolar de corespondența reală a doi corespondenți, o povestire sub forma jurnalului de notații documentare, o nuvelă construită pe formele dialogului de un dialog filozofic etc.

Artistul își construiește în mod conștient opera pe baza confruntării semantice, expresive și generice a acestor planuri diferite. Imediat ce ne punem întrebarea și medităm asupra diferențelor dintre o scrisoare aparținînd unui corespondent real și o scrisoare scrisă de un erou imaginat realizăm trecerea de la textul în general la sfera artei, de la poetica funcțională la poetica estetică. [...]

Știința se întreabă demult asupra naturii creației artistice, poate și pentru motivul că obiectul estetic este un fenomen straniu, capabil, la o analiză de profunzime, să dezvăluie noi orizonturi nu numai pentru știința literară, dar și pentru alte sfere ale cunoașterii umane, să transmită o informație care rămîne inaccesibilă analizei cibernetice sau structurale, cu principiile lor de divizare atomică a obiectului în conținut și structură, cu separarea principiului formal de cel al conținutului. Fapt este că în operă ne întîmpină o unitate organică, care pînă în prezent n-a primit o explicație de principiu.

În cibernetică, structura și conținutul, impulsul electric și semnificația semnului sînt distincte între ele. Acest fapt a favorizat, după cum se știe, separarea riscantă a criteriilor formale și semnificative în momentele de structură și de conținut, separare care a căpătat o mare importanță în structuralism, unde principiul formalizării se afirmă pe baza eludării momentului de conținut în obiectele analizate și pe baza



supunerii funcției externe a structurii la operația de algoritm și de programare. Pericolul unei atari separări a fost relevat de aplicarea principiului general al formalizării la fenomenele de limbă. Conform acestui principiu, cuvântul începe să fie considerat simplu semn. Rezentantul de prestigiu al lingvisticii structurale, N.Chomsky, afirmă că cercetătorul trebuie "să se elibereze de aspectul semantic atunci când studiază formele lingvistice pentru motivul simplu și suficient că doar această abordare îi permite să obțină o imagine clară asupra structurii gramaticale"<sup>14</sup>.

Principiul metodologic formulat astfel este acceptat de mulți specialiști care se ocupă de analiza structurală a sistemelor lingvistice și estetice<sup>15</sup>. S-ar părea că acestor postulate elementare și fundamentale ale gândirii cibernetice li se opune aserțiunea filozofică conform căreia prin formalizare trebuie să înțelegem nu separarea substratului formal de cel al conținutului, ci "o precizare a conținutului prin descrierea formei lui"<sup>16</sup>. Această aserțiune este, fără îndoială, demnă de toată atenția și merită a fi sprijinită pentru sugestiile ei de metodă. Ea s-a dovedit fertilă în aplicarea metodelor de formalizare la analiza artei. Totuși, chiar autorii acestei idei constată că, deja în stadiile inițiale ale formalizării, "forma de rezolvare a problemelor științei se desparte într-atât de conținutul ei, încât se impun procedee speciale de lucru"<sup>17</sup>.

Când plecăm de la principiul structurii, la drept vorbind, presupunem deja cercetarea sistemului dat ca totalitate de elemente componente. Această ipoteză nu poate fi compensată nici de compunerea ulterioară, nici chiar de integrarea elementelor autonome, nici de identificarea în fiecare element a acelor calități și attribute care semnalizează întregul. Așa se afirmă analiza atomică a fenomenelor. În anumite limite, ea este necesară și chiar eficientă în descrierea științifică a fenomenelor, dar adesea cercetătorii o transferă și în domeniul artei și al științei ei. Iată, de pildă, o propoziție: "În orice situație, când cercetătorul are de a face cu un text multietajat, mai întâi el trebuie să-l descompună și să izoleze elementele purtătoare de informație..."<sup>18</sup>

Eficient în înțelegerea anumitor aspecte și mecanisme ale legăturilor, universalismul structural este limitat tocmai în virtutea afirmării principiului său ca suficient pentru înțelegerea operei de artă. Analiza structurală pune semnul egalității între principiul de organizare a "mașinii" și a operei de artă<sup>19</sup>. Procedând astfel, ne putem mișca destul de lesne în direcția aleasă, dar această mișcare se dovedește



curînd a fi alergare pe loc. Principiul analitic, descompunerea obiectului de studiu în nivelele structural și de conținut contrazice flagrant principiul artisticității în artă, esența sintezei imagistice.

Fenomenul artistic nu este un caz particular de aplicare a legilor și principiilor descoperite, el e un domeniu aparte care se opune abordării structural-atomice a fenomenelor.

Principiul artisticității care ia naștere și se realizează într-o operă, cu particularități irepetabile, deloc minore pentru înțelegerea esenței ei, prin însăși natura lui posedă indici ai "sintzei totale", care, deocamdată, sînt complet inaccesibili modelării cibernetice. Mașina ne poate oferi traducerea unui text; ea îl poate citi cu voce tare, poate compune versuri, dar de fiecare dată are de a face doar cu cuvinte-simboluri, cuvinte-semne, echivalente, prin rolul lor, cu elementele oricăror sisteme semiotice. În aceasta constă esența metodologică a principiului structural atomic. El reunește doar exterior diversele nivele ale fenomenelor cu care operează; practic, însă, el le desparte, separînd structura de semnificația ei, semnul de sens, cuvîntul de conținutul lui viu<sup>20</sup>. O nuanță a principiului diviziunii este prezentă și în definierea relației structurii lingvistice și literare în spațiul operei.

Dar textul poate fi arbitrar detașat din opera pe care o formează și care posedă multe straturi stilistice și compoziționale. Nicăieri nu este posibil să se tragă linia de demarcație pentru imagine: nici un element, nici un nivel al întregului artistic nu este despărțit de întreg; întregul trece prin toate elementele lui, el interacționează, intră în rezonanță cu ele, răspunde fiecărui glas și se pune la unison cu toate celelalte glasuri. Într-o operă autentică, nici o metaforă nu ființează separat de întreg, întregul pierzînd, în absența ei, acel "ceva" fără de care nu există artă; cînd vorbim despre șabloane, avem în vedere ceea ce ucide opera, deși șabloanele pot să nu fie de calitate inferioară.

Imaginea este integritate care devine condiția integrității operei; integritatea operei, la rîndul ei, garantează unitatea internă a imagini. [...]

## NOTE

1. J. Herder, *Werke in fünf Bände*, Bd.2, Weimar, 1957, p.369.
2. Vezi A.D. Nasedkin, *Iazik kak sredstvo formirovania mîsli* în Sb. *Iazik i mîslenie*, M.1967, p.70.



### TEORIA LIMBAJULUI POETIC

3. V.Babașeva, *O vîrajenii v iazîke vzaimodeistvia mejdu ciuvstvennoi i abstraktnoi stupeneami deistvitel'nosti*. Sb. *Iazîk i mîșlenie*. pp.58-59.
4. "Voprosî literaturî", 1969, 1, p.127.
5. Vitezslav Nezval, *Izbrannaia lirika*, M.1968, p.77.
6. E.Sapir, *Iazîk. Vvedenie v izucenie reci*, M.-L., 1934, p.174-175.
7. V.Kataev, *Kubik*, "Novîi mir", 1969, N.2, p.91.
8. R.A.Budagov, *Mnogoznacinost' slova. Naucinie dokladî visșei șkolî*, "Filologhiceskie nauki", 1958, N.I, p.7.
9. H.Wildbolz, *Die Philosophische Dialog als literarisches Kunstwerk*, 1962, p.78.
10. W.Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*. Bern und München, 1961, pp.12-17; Emil Staiger, *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters*, Zürich, 1953, p.11; J.-Pfeifer, *Die dichterische Wirklichkeit*, Hamburg, 1962, pp.9-10.
11. Nu întîmplător Bertrand Russel și Willard Quine propun să se considere ca unitate minimă a conținutului sensului nu cuvîntul, ci propoziția.
12. S.V.Șervinski, *Ritm i smîsl*, M.1961, p.66.
13. M.M.Morozov, *Izbrannîe stat'i i perevodî*, M.1954, p.105.
14. N.Chomsky, *Logical Structure in Language*, "American Documentation", N.Y.1957, vol.III, N.4, p.284.
15. I.Revzin, *Formal'nîi i semanticeskii analiz sintaksiceskih sveazei v iazîke*. În vol. *Primenenie loghiki v nauke i tehnike*, M.1960, pp.119, 137.
16. B.V.Biriukov, E.S.Heller, *Kibernetika v gumanitarnîh naukah*, M."Nauka" 1973, p.20.
17. *Ibid.*, p.21.
18. A.Zalizneak, V.Ivanov, V.Toporov, *O vozmojnosti strukturno-tipologhiceskogo izucenia nekotorîh modeliruișcih semanticeskih sistem*. În vol. *Strukturno-tipologhiceskie issledovania*, M.1962, p.136.
19. Vezi A.Jolkovski, M.Șceglov, *Strukturnaia poetika – porojdaiușceaia poetika*, "Voprosî literaturî", 1967, p.81, I.
20. Vezi, de exemplu, M.Taube, *Mașinnîi perevod i zdravîi smîsl*; A.Mol.I.

(Din cartea N.K.Ghei, *Hudojestvennost' literaturî. Poetika. Stil'*. M.1975, pp.29-42).



## V.P.GRIGORIEV

(n.1925)

**V**IKTOR Grigoriev este reprezentantul de seamă al direcției "lingvistice" în poetica sovietică. Este șeful Secției de metode structurale pentru studiul limbajului și al Secției de poetică lingvistică de la Institutul de limbă rusă al Academiei ruse, membru al Academiei esperanto. Primele lui lucrări studiază probleme de cultura limbii în tradiția lui A.Reformațki: *O normalizatorskoi deiatel'nosti i iazikovom "piatacike"* (Despre normalizare și "minima" limbajului) (în vol. *Voprosi kul'turî reci*, M.1961, vîp.I), *Kul'tura iazîka i iazikovaia politika* (Cultura limbii și strategia lingvistică) (în vol. *Voprosi kul'turî reci*, M.1963, vîp.5). În contextul examinării problemelor de cultura limbii, V.P.Grigoriev abordează natura și funcțiile limbii literaturii beletristice, îndeosebi a poeziei: *O slovarie iazîka russkoi sovetskoi poezii* (Dicționarul limbii poeziei sovietice ruse (în "Russkii iazîk v škole", 1962, N.5), *O ediniťah hudojestennoi reci* (Despre unitățile limbajului artistic) în *Poetika i stilistika russkoi literaturî. Pamiati Akademika V.V.Vinogradova*, M.1971, *Poet i slovo. Opît slovaria* (Poetul și cuvîntul. Încercare de dicționar, M.1973).

Din anul 1966 se observă interesul mereu crescînd pe care-l manifestă V.P.Grigoriev pentru fundamentarea unei științe a limbajului poetic pe baze lingvistice. El va numi această știință "poetică lingvistică" și-i va consacra numeroase lucrări cu caracter teoretic și practic: *O zadaceah lingvisticskoi poetiki* (Despre sarcinile poeticii lingvistice) în "Izvestia Akad.Nauk.URSS", 1966, N.6; *K voprosu o slove kak expresseme* (În chestiunea cuvîntului ca expresem) în *Aktual'ne problemî leksikologhii. Tezist dokladov vsesoiuznoi naucinoi konferenții 17-20 iunie, 1970*, Minsk, 1970, *Hudojestvennaia reci* (Limbajul artistic), M.1969, *O nekotoryh problemah lingvisticskoi poetiki* (Despre unele probleme ale lingvisticii poetice) în *Teoria poeticeskoi reci*, 1971, *Obiekt i iazîk opisania v lingvisticskoi poetike* (Obiectul și limbajul descrierii lui în poetica lingvistică) în *Tezist IV Simpoziuma sostavitelei slovaria M.Gor'kogo*, Riga, 1971. Lucrările de analiză a textului poetic confirmă ideea că poetica lingvistică, pe care o edifică Grigoriev prin



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

lucrările citate, este un instrument necesar în explicarea unor aspecte ale poeziei care se supun mai lesne formalizării: onomastica, perifraza, ortografia. După 1970, Grigoriev va consacra acestor probleme lucrările: *Slovo-obraz-denotat. K probleme perifrază. N.A.Nekrasov i russkaia literatura* (Cuvîntul-imaginea-denotat. În problema perifrăzei. Nekrasov și literatura rusă), Kostroma, 1971, *Onomastika Velimira Hlebnikova: Individual'naia poeticeskaia norma* (Onomastika la Velimir Hlebnikov: norma poetică individuală) în vol. *Onomastika i norma*, M.1976; *Grafika i orfografia A.Voznesenskogo* (Grafica și ortografia la A.Voznesenski) în vol. *Nereşennîe voprosî russkogo pravopisania*, M.1974.

Lui V.Grigoriev îi aparţin şi o serie de lucrări de descriere lexicografică a textului poetic: *Optimumî i krainosti pisatel'skoi leksikografii* (Optimele şi limitele lexicografiei scriitorului) în vol. *Leksika. Terminologhia. Stili*. Gorki, 1976; *O znaceniî slova v poeticeskom iazîke* (Despre sensul cuvîntului în limbajul poetic) în vol. *Problema znaceniâ v sovremennoi lingvistike. Tezisî simpoziuma*, Tbilisi, 1977; *Slovotvorcestvo i smejnîe problemî iazîka poeta* (Creaţia lingvistică şi probleme adiacente la limbajul poetic), Moskva, 1986.

Grigoriev abordează problema limbajului poetic de pe poziţiile structuralistului şi semioticianului. Această perspectivă hotărâşte structura cărţii *Poetika slova* (Poetica cuvîntului), 1979, care se prezintă ca o sinteză a gândirii autorului ei şi ca examinare obiectivă a direcţiilor de cercetare a limbajului poetic în filologia rusă şi străină. Definind poetica lingvistică "gramatică a idiostilului" (p.15), V.P.Grigoriev consideră limbajul poetic "formă specială a realităţii lingvistice". Pornind de la aceste definiţii el stabileşte locul poeticii lingvistice între disciplinele filologice, studiază "modusul relaţiei între conţinutul şi forma cuvîntului ca unitate a limbajului poetic" (p.15), mijloacele derivării cuvintelor în limbajul poetic. V.P.Grigoriev consideră că unitatea limbajului poetic este "expresemul", realitate plasată la interstiţiul dintre limbă şi cultură. Legătură dintre limbă şi cultură este înscrisă în structura expresemului însuşi care "nu este o simplă succesiune de contexte expresiv-semnificative, ci se prezintă ca un întreg intersubiectiv de contexte a căror stratificare reflectă atît stratificarea procesului de evoluţie a culturii şi aportul subiectivităţii la acest proces, cît şi specificul dezvoltării limbajului poetic însuşi" (*Poetika slova*, p.177).

V.P.Grigoriev este autorul volumului antologic în limba franceză *Linguistique et poétique*, M.1981, care reuneşte texte de poetică şi lingvistică a textului aparţinînd diverselor generaţii de cercetători, de la I.Tînianov şi A.Belî la Mihail Gasparov (n.1935), Andrei Zalizneak (1935), Mihail Panov (1920), Boris Uspenski (n.1937), Iurii Levin (n.1935), Serghei Guindin (n.1945).

## UNELE PROBLEME ALE POETICII LINGVISTICE

Este foarte greu nu numai să înţelegi şi să prelucrezi în mod creator, dar să şi cuprinzi eforturile atît de divers orientate ale cercetătorilor în cunoaşterea naturii limbajului poetic<sup>1</sup>. Chiar şi în tradiţia clasicilor poeticii lingvistice (vom folosi abrevierea PL), de la Potebnea la Mukarovski, rămîn încă multe idei nerealizate sau neepuizate de impul-



surile de soluționare a problemelor noastre curente. Pentru a ne orienta în acest flux de informație este util să arătăm care sînt acele probleme ale PL care (după părerea noastră) se înscriu în seria celor mai "actuale", fără a pretinde că submulțimea aleasă este unică și completă. [...]

Vom enumera cele șase probleme de care ne ocupăm. Acestea sînt: antinomia "limbă-literatură" (1); problema terminologiei PL și a unității limbajului poetic (2); transformarea categorială a PL (3); interacțiunea "tropilor" și problema contextului (4); metalimbajul PL (5); relativitatea estetică a categoriilor PL (6).

1. Diferitele răspunsuri la întrebarea "Ce anume transformă o comunicare lingvistică în operă de artă" sînt condiționate de una din opozițiile de bază ale științei filologice actuale – opoziția noțiunilor "limbă" și "literatură". Refacerea unității filologiei noastre trebuie să pornească de la analiza acestei opoziții.

S-ar părea că definiția limbii ca "energie imagistică potențială" a artei cuvîntului îi poate pune de acord pe filologi și în zilele noastre. Dar unii teoreticieni literari pur și simplu nu iau în considerare izbînzile lingvisticii atunci cînd discută despre limbă sau despre manifestările fundamentale ale limbii în vorbire. Temători în a nu identifica literatura cu "creația lingvistică a artei", aceștia cad în cealaltă extremă și încep să nege natura lingvistică (deci, de limbaj) a literaturii. Este inutil să dăm exemple, ar fi suficient doar să cităm numeroasele articole de critică la adresa "poeticii structurale" din revista "Voprosî literaturî". [...] Nu numai A.V.Cicerin, V.V.Kojinov, P.V.Palievski, dar și majoritatea teoreticienilor literari privesc cu suspiciune noile idei ale PL, declarînd, în cel mai bun caz, lingviștilor: "Vom trăi și vom vedea". Această situație nu poate dura; încercărilor PL de a depăși antinomia limbii și literaturii nu li se opune nimic pozitiv, ele sînt întîmpinate, în cel mai fericit caz, ca lucruri arhicunoscute (și admise de aceste direcții care le critică) sau ca teorii eronate. [...]

Chestiunea dacă nu cumva limba, ca sistem potențial, include în ea fenomenele de ritm, rimă, repetiții sonore merită o analiză aprofundată. Un răspuns afirmativ, în acest caz, ar da un argument în plus încercărilor PL de a depăși antinomia "limbă-literatură".

Dacă admitem că literatura este cea mai complexă manifestare a limbii, atunci trebuie să recunoaștem că literatura nu poate fi reducibilă la limbă. "Plusul" translingvistic în operele concrete poate fi



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

extrem de important și de mare, dar el poate fi și infinit de mic. Prezența lui (într-o capodoperă) nu contrazice în nici un fel teza conform căreia limbajul poetic nu este exterior limbii. Invers, absența acestui plus (să spunem, în creația unui grafoman) nu demonstrează deloc necesitatea de a pune semn de egalitate între literatură și limbă.

2. În textul artistic, cuvintele se transformă și se schimbă la față, dobîndesc caracteristici suplimentare, cunosc o "dilatare a sensului", un spor de legături și de interacțiuni; ele acționează ca unități calitativ noi, realizîndu-și potențele estetice de expresivitate. Totuși, oricît ar părea de paradoxal, pentru această unitate lingvistică a PL, potențial artistică, transformată și înnoită, nu există o definiție unanim acceptată<sup>2</sup>. Nici "glosema" lui Iakubinski, nici "glossa poetică", a lui R.O. Jakobson, nici "simbolurile" lui V.V. Vinogradov nu s-au fixat ca termeni. Termenul mai tardiv de "stilemă", practic, s-a dovedit a fi polisemic, el moștenind toate ezitățile semantice ale rădăcinii de la care derivă. Nu pasiunea pentru termeni noi, ci necesitatea imperioasă îndeamnă la căutarea unei denumiri corespunzătoare pentru unitățile limbajului poetic, (adică pentru unitățile limbii în funcția ei poetică).

Aceste rațiuni ne permit să propunem schema de mai jos a unităților, schemă care pleacă de la cuvînt, dar care apelează lesne și la alte unități ale limbii. Schema presupune existența în limbă a unui nivel lingvistico-poetic, sau pur și simplu poetic, care-și subordonează ierarhic nivelele artistic, lexico-gramatical și fonologic. Nivelul poetic nu este omogen. Pe cît se pare, el constă din două paliere: expresiv propriu-zis și "tropologic". Palierul tropilor prezintă o oarecare analogie cu derivarea din limbă și poate fi considerat sistem de procedee de transformare (verbală). Am dat denumiri unităților ghidîndu-ne după forma lor; nu avem pretenția că am creat termeni, am căutat doar o cale comodă de a demonstra asemănările și deosebiriile dintre unități.

Disciplina	Limbă	Limbaj
Poetica lingvistică	expresema	expresoidul
Stilistica	stilema	stiloidul
Gramatica și lexicologia	lexema	lexoidul



Expunerea unităților PL poate, printre altele, să lămurească și raportul dintre poetică și stilistică, statutul actual de disciplină lingvistică, al celei de-a doua fiind cel puțin echivoc<sup>3</sup>.

3. S-a spus mai sus că pentru o descriere adecvată a limbii – nu numai a uzului ei standard, ci și a folosirii ei creatoare – este necesar să se stabilească care sînt modurile de transformare a cuvîntului (și nu numai a cuvîntului) în limbajul artistic.

Problema se poate formula și sub forma următorului deziderat practic: să se suprapună peste domeniile tradiționale ale lingvisticii, "Flexiunea" și "Derivarea", un domeniu specific PL – "Transformarea cuvîntului". Conform concepțiilor actuale, acest domeniu s-ar institui în teorie transformațională a "tropilor și figurilor"; definiția acestora era cîndva o încercare de a evidenția ideea de transformare, de schimbare căreia i se supune cuvîntul în textele artistice<sup>4</sup>.

Opoziția "cuvînt-imagine" este demult un aspect obișnuit, dar ne-explicat încă, al uneia din cele mai importante probleme a PL.

Într-un anumit sens, se poate afirma că această problemă va rămîne nerezolvată, atît timp cît nu se va elabora o nouă teorie a "tropilor", înțeleasă ca știință a procedeelelor de transformare a cuvintelor (și a relațiilor dintre ele). [...] Încercările "stilisticii nelingvistice" de a explica structurile imagistice fără analiza structurilor verbale sînt, din capul locului, incorecte. Eroarea multor lucrări care cercetează calea de la cuvînt la imagine constă tocmai în absența unei baze care să se prezinte sub forma unei teorii moderne a "tropilor". Dar, evident, nu trebuie să ne gîndim numai la procedeele de transformare a cuvintelor. Ar fi necesar să se vorbească despre transformare ca despre o categorie a PL. Căci aproape toate raporturile și categoriile stabilite în limba-normă suferă schimbări speciale în limbajul artistic.

Din punctul de vedere al sincroniei limbii ca normă, sensurile "figurate" ale cuvintelor și metaforelor "moarte" stau în aceeași serie cu sensurile "directe", iar metaforele individuale se apreciază ca abateri de la sens. Din punctul de vedere al limbajului poetic (care, în general vorbind, este lipsit de sincronie în sensul curent al cuvîntului), metafora individuală este mijlocul cel mai important de transformare semantică a cuvîntului. Dar și în limbajul poetic multe sensuri "figurate" sînt amenințate de "pericolul" șablonizării. Stilurilor limbii și stilurilor vorbirii, PL le opune categorii ca stilul individual ("idiostil") și stilizare. Vorbirea directă, indirectă și aparent directă se manifestă



în textul poetic ca limbaj auctorial, limbaj al personajelor și limbaj fals auctorial.

Categoria însuflețit-neînsuflețit se transformă în personificare, iar categoria sinonimiei – în categoria comparației (nu în “comparație” ca “trop”, ci în “principiul comparației”, căci putem vorbi despre prezența în limbajul artistic a unor pseudo-sinonime, iar nu a sinonimelor totale). Frazeologiei din limba-normă îi corespunde în PL perifraza, cuvintele și expresiile de tipul formulei, citatele și aforismele, precum și complexele verbale mai deosebite care se raportează la “frazeologia individuală”. În sfârșit, etimologiei reale i se poate opune nu numai “etimologia poetică”, dar și “forma internă”, categorie inutilă în gramatică, dar care capătă sens atunci când este aplicată expresemei (ca “mulțime realizată de expresioide” sau ca mulțime de apariții a unei unități lingvistice în limbajul poetic).

Relațiile de acest gen (selectate aici la întâmplare și nepretinzând a fi absolut valabile) arată că transformarea este constitutivă limbajului poetic care se construiește pornind de la baza limbii-normă, ca de la un punct de referință estetic nul. A cerceta procedeele de transformare (între altele, și de transformare a cuvântului) înseamnă a pătrunde în “mecanismele” limbajului poetic, a ne apropia de cunoașterea lui mai deplină și mai profundă.

4. Dar să presupunem că am stabilit “alfabetul” procedeele de transformare a cuvintelor, lista lor, “vocabularul” lor. Acest lucru nu este suficient, trebuie să le relevăm și “sintaxa”. Doar studiind relațiile dintre “tropi”, stabilind ierarhia lor și regulile lor de asociere, vom putea să elaborăm, măcar în liniile ei mari, acea teorie a “tropilor” de care are nevoie PL. Studiul atomic al unor procedee de transformare a cuvintelor este o abstracție utilă, dar în textele reale, dacă nu vrem să facem ilustrări speciale, “tropii” izolați sînt relativ rari. Procedeele de transformare a cuvintelor interacționează, ele sînt complexe și multidirecționale. Cuvîntul metaforic, de exemplu, crește în complexitate datorită rimei, interacționează cu o personificare, se însoțește de o revigorare a sensurilor lingvistice generale în cuvintele învecinate, apare într-un context ironic/sau stilizat, intră în relații de paronimie, devine cuvînt cheie al unei perifraze ș.a.m.d. “Tropii” nu sînt echipotenți, în regulile lor de combinare există limite, caracteristice fiecărei perioade din evoluție literaturii; depășind aceste limite, poetul dobîndește posibilitatea (numai posibilitatea!) de a spune “un cuvînt



nou". Această posibilitate este legată și de faptul că fiecare mare poet modifică reflectarea mulțimii "tropilor" în interacțiune în mulțimea expresemelor. Altfel spus, este diferit nu doar gradul de complexitate a transformării diferitelor cuvinte într-un context concret și a unui anume cuvânt în creația diferiților poeți; sînt diferite "greutatea specifică" și "structura tropilor", cum diferite sînt acele "ideovocabulare" poetice asupra cărora se extinde interacțiunea "tropilor".

Este necesar să facem deosebire între principiile de transformare a cuvintelor în limbajul poetic (de exemplu, principiul comparației, perifrizei) și interacțiunea procedeele concrete de transformare a cuvintelor. Comparația înțeleasă ca "trop" trebuie să primească un sens limitat (de construcție de cutare sau cutare tip) pentru a o putea deosebi de perifrază, de contrast sau de alți "tropi". Acest lucru este valabil pentru perifrază (căci "principiul perifrasticității" stă la baza oricărei metafore), ca și pentru orice transformare în general. Precizarea sensului "tropilor", însă, este posibilă doar în urma studierii interacțiunii lor.

Această cercetare poate aduce lumină și în problema contextului din limbajul poetic. [...] Problema difuziunii expresiei cuvîntului asupra contextului și a limitelor acestei difuziuni încă nu s-a pus cu adevărat. Deocamdată, putem afirma cu oarecare precauție că limitele contextului artistic, "centrul" și "periferia" lui se schimbă cu fiecare folosire nouă a cuvîntului. Mai trebuie să adăugăm că, dacă sensul unui cuvînt obișnuit este determinat de context, cuvîntul transformat este cel care-și definește contextul. Granițele contextuale pentru forme diferite de "tropi" nu sînt aceleași, nici dacă ne gîndim la sensul contextului lingvistic, nici dacă avem în vedere sensul situației de viață. Metoda analizei contextuale sau contextologice presupune un nivel superior de "explication du texte", iar explicarea nu este posibilă fără a soluționa problemele privitoare la unitățile limbajului artistic și la interacțiunea "tropilor".

5. Tot ceea ce s-a spus în paragrafele 2, 3 și 4 depășește problematica strict terminologică și vizează, într-un fel sau altul, problema esențială a metalimbajului PL. Cînd descriem așa-numitele metafore genitivală de tipul "zaiat tuci" (iepurele norului), "Kostior riabinî" (rugul scorușului), "Azovskogo morea korîto" (albia Mării de Azov), putem raporta genitivul comparației la comparații (Cp.), la metafore (Mtf.), sau putem să-i conferim o caracteristică dublă de comparație-



## TEORIA LIMBAJULUI POETIC

metaforă (Cp.Mtf.). Orice soluție am alege, este neîndoielnic că, pentru o descriere riguroasă a marelui număr de apariții ale cuvintelor, apare necesitatea de a stabili indicii diferențiali (ID) ai procedeeelor lor de transformare. Evident, aceștia vor fi indici de tipul "juxtapunere", "contrast", "comparare", "metaforicitate", "perifrasticitate", "aforisticitate", "complexitate" (pentru frazeologismele individuale), "formularism" (pentru formulele beletristice); "personificare", "symbolism", "alegorism", "metaforism", "metonimism", "sigmatism", (pentru sensurile complexe de tipul "plan dublu"); "epsilonism" (pentru deplasări minimale în sensul cuvântului); "parinimism", "structuralitate" (pentru cuvintele înrudite în contextul proxim); "rimare", "eufonism", "iterativitate" ș.a.m.d., de asemenea, "ironism", "stilizare", "aluzionalitate" etc. Un loc aparte în acest șir îl ocupă "frazeologizarea".

Trebuie să căutăm ID, dar nu este obligatoriu ca acești ID să fie cele mai elementare dintre caracteristicile posibile, dintre folosirile de cuvinte în limbajul poetic. Dacă ne propunem divizarea maximă a ID, putem obține metalimbajul PL, dar riscăm ca acesta să nu fie operațional. Pe de altă parte, neomogenitatea evidentă a ID (vezi lista de mai sus cu punct și virgulă între grupurile de ID) ne întoarce la problema ierarhizării lor, lucru ce prezintă un interes legitim pentru lexicografia poetică, al cărei metalimbaj nu trebuie să se deosebească esențial de metalimbajul PL, dar să pretindă metalimbajului o serie de condiții suplimentare.

6. Caracteristicile unor categorii și principii ale PL nu trebuie să fie privite ca valori situate pe scara "bine-rău". Asemenea aprecieri țin de interpretarea estetică pentru care PL singură nu poate oferi uneltele necesare. [...]

A sări etapele de cercetare, a confunda constatarea obiectivă a folosirii unor cuvinte și a ansamblului în care ele intră cu aprecierea estetică a operelor pe fondul unui context larg istoric și ideologic este un lucru inadmisibil pentru cercetarea științifică a artei. În practică, aceste etape se împletesc, dar la modul ideal, măsura complexității fiecărei folosiri a cuvântului se stabilește doar după ce a fost elaborat un metalimbaj, cuprinzând alfabetul caracteristicilor lui de bază și regulile sintactice ale combinării acestora. Doar în acest temei capătă sens discuția privind funcționalitatea folosirii cuvintelor, a grupurilor de cuvinte și a unor procedee de transformare a cuvintelor în structura operei date.



V.P.GRIGORIEV

Pentru descrierea acestei funcționalități este necesar un metalimbaj adecvat. Abia ulterior se pot introduce aprecierile estetice, al căror metalimbaj se creează cu mare dificultate.

În felul acesta, judecățile pe care le emite PL nu pretind a avea o importanță estetică – ele fixează (cu o aproximație mai mare sau mai mică a obiectivității) măsura complexității diverselor folosiri ale cuvintelor și a grupurilor lor, pregătind baza pentru interpretarea ulterioară a conținutului, ideaticului și esteticului. "Legile, normele limbii și "logica" structurării imaginii poetice sînt interrelaționale. Întreaga bogăție a stilului artistic crește pe baza limbii. A renunța cu totul la analiza lingvistică a operei înseamnă a începe construcția unei clădiri renunțînd la fundație"<sup>5</sup>.

NOTE

1. Articolul de față este o scurtă prezentare a unui fragment din *Introducerea la lucrarea Poet i slovo. Opît slovaria* pregătită pentru tipar sub coordonarea autorului la Secția "Limba și stilul literaturii beletristice" de la Institutul de limbă rusă al Academiei URSS.

2. Întrucît aici se tratează problema terminologiei, vom observa, în treacăt, că însăși expresia *poetică lingvistică* a fost folosită în mod sporadic de B.M.Engelgardt, V.V.Vinogradov, N.A.Dvoreankov, A.A.Leontiev și alți cercetători. După cum se poate observa în corpul volumului de față, V. Jirmunski este cel care a folosit termenul *poetică lingvistică* într-o accepție clară și cu o frecvență deloc sporadică. (L.C.).

3. Vezi, mai detaliat, articolul nostru *O edinițah hudojestvennoi reci*, în vol. dedicat memoriei lui V.V.Vinogradov (sub tipar). Vezi, de asemenea, V.P.Grigoriev *Slovar' iazika russkoi sovetkoi poezii. Prospekt*, M.1965, p.2 și urm., unde se propune perechea de unități *expresemă-expresoid*.

4. Vezi în acest sens publicarea de către M.G.Gasparov a fragmentelor din lucrarea lui B.I.Iarho *Metodologhia tocinogo literaturovedenia* (schită de plan) cu un consistent *Cuvînt înainte*, "Uci. Zapiski Tartuskogo Universiteta", vîp.236, *Trudî po znakovîm sistemam*, IV, Tartu, 1969, pp.504-526.

5. Z.Papernîi, *O mastersve Maiakovskogo*, M., p.136.

(Din cartea *Teoria poeticeskoi reci i poeticeskaia leksikografia*, Șceadrinsk, 1971, pp.3-12).



## BIBLIOGRAFIE

### I

1. M.L. Abramovici, *Vvedenie v literturovedenie*, Moskva, 1965.
2. *Approaches to Poetics*, Ed.S. Chatman, New York, Columbia UP, 1973.
3. *The Ardis Anthology of Russian Futurism*. Ann Arbor. Ardis, 1980.
4. *Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur*, Frankfurt/M.1965.
5. M. Bacos, *Teória literatúry, Vybór z formálnei metody*, Trnava, 1941.
6. A.I. Beletki, *Novejšie tecenia v nauke o literature*, "Narodnoe prosveščenie", Kursk, 1922.
7. A. Belii, *Simvolizm*, "Musaghet", Moskva, 1910.
8. A. Belii, *Lug zelionii*, Moskva, 1910.
9. C. Brandi, *Teoria generală a criticii*, "Univers", Bucureşti, 1985.
10. P. Brang, *Der Russische Formalismus*. In "Neue Zürcher Zeitung", 12,2, 1966.
11. P. Brang, *Studien zu Theorie und Praxis der Russischen Erzählung*, Wiesbaden, 1960.
12. G.V. Bulîghina, *Iazîk v sopostavlenii so znakovîmi sistemami drugih tipov*. În *Obşcee iazîkoznanie*, Moskva, 1970.
13. K.M. Butîrin, *Problema poeticeskogo simvola v rusском literaturovedenii (XIX-XX vv.)*. In *Issledovania po poetike i stilistike*, Leningrad, 1972.
14. A.P. Ciudakov, *Akademiceskie şkolî v rusском literaturovedenii (red.)*, Moskva, 1975.



# BIBLIOGRAFIE

15. N.I. Dakušina, *Jurnalistika i kritika 20-h godov*. In *Istoria russkoi sovetskoi literaturî*, Moskva, 1967, vol.I.
16. V.M. Dobrovski, *Ocerki iz sovremennoi poetiki*. Ocerk I. In "Filologhiceskie zapiski", 1896, vîp. V-VI, 1897, vîp.I.
17. O. Ducrot, Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972.
18. R. Duganov, *Die Ästhetik des russischen Futurismus*. In *Sieg über die Sonne. Aspekte russischer Kunst zu Beginn des 20 Jahrhunderts*, Berlin, 1983.
19. U. Eco, *Tratat de semiotică generală*, Bucureşti, 1982.
20. E. Eimermacher, *Entwicklung, Charakter und Probleme des Sowjetischen Strukturalismus in der Literaturwissenschaft*. In *Texte des sowjetischen Literaturwissenschaftlichen Strukturalismus*. Herausgegeben und eigeleitet von Karl Eimermacher, München, 5, 1971.
21. V. Erlich, *Russian Formalism-Hystory-Doctrin's*. Gravenhage, 1955, 2, überarb. Aufl. 1965.
22. V. Erlich, *Texte der Russichen Formalisten*, I,II, München, 1969, 1972.
23. D. Ferrari-Bravo, *La science littéraire soviétique en Italie*, "Strumenti critici", 1978, ottobre, 36-37.
24. H.G. Gadamer, *Wahreit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, 1965.
25. H. Geckeler, *Strukturelle Semantik und Wortfeldtheorie*, München, 1971.
26. S. Gingin, *Contributions to Textlinguistics in the Soviet Union*, W.U. Dresler Ed. 1978.
27. K. Grebencikova, *Moderner Roman und russische formale Schule. Ein Betrag zur Poetik in Alternative*, "Zeitschrift für Literatur und Discussion", Berlin, April, 1966.
28. A.J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966.
29. A.J. Greimas, J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris, 1979.
30. H. Günther, *Zur Strukturalismus-Discussion in der sowjietischen Literaturwissenschaft*. In "Welt der Slaven", jg. 14, h.1, 1969, s.1-21.



## BIBLIOGRAFIE

31. J. Haberman, *Zur Logik der Sozialwissenschaften*, Tübingen, 1967.
32. K.E. Harter, *A Russian Critic and Tristram Shandy*. In "Modern Philology", 52, 1954.
33. J. Holthusen, *Tiergestalten und metamorphe Erscheinungen in der Literatur des Russischen Avantgarde (1909-1923)*, München, 1974.
34. *To Honor Roman Jakobson*, vol. I,II,III, The Hague-Paris, 1967.
35. *Hudojestvennîi obraz i struktura*, Moskva, "Nauka", 1975.
36. *Hudojestvennaia reci. Tradiția i novatorstvo*, Kuibîșev, 1980.
37. *I sistemi di segni. E lo strutturalismo sovietico*. A cura di Remo Forecani e Umberto Eco. Idee nuove, vol.L, Milano, 1969.
38. *Istoria russkogo literaturovedenia*. Pod.red. P.A. Nikolaeva, A.S. Kurlova, A.L. Grișunina, Moskva, 1980.
39. *Iz istorii sovetskoi esteticeskoi mîsli 1917-1932g.*, Moskva, 1980.
40. *Iz istorii sovetskoi esteticeskoi mîsli*. Sb.statei, Moskva, 1967.
41. *Iz istorii iskusstvovedenia i esteticeskoi mîsli 1930-h godov*, Moskva, 1977.
42. V.V. Ivanov, *O noveișih teoreticeskih iskaniah v oblasti hudojestvennogo slova*, "Naucînîe izvestia", 2 izd., Gos.izd., Moskva, 1922.
43. V.V. Ivanov, *Ouerki po istorii semantiki v SSSR*, Moskva, 1976.
44. V.V. Ivanov, *Borozdî i meji*, Moskva, 1916.
45. R. Jakobson, *Noveișaiia russkaia poezia*. Viktor Chlebnikov, Praga, 1921.
46. R. Jakobson, *À la recherche de l'essence du langage*, "Diogène", 51.
47. R. Jakobson, *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973.
48. R. Jakobson, *Linguistică și poetică. Aprecieri retrospective și considerații de perspectivă*. In *Probleme de stilistică. Culegere de articole*, București, Ed.șt. 1964.
49. H.R. Jauss, *Literaturgeschichte als Provocation der Literaturwissenschaft*, Konstanz, 1967.
50. V.V. Kojinov, *Poetika za platdesiat'let*, "Izvestia Akad.Nauk SSSR", Seria literaturî i iazîka, tom XXVI, vîp.5, Moskva, 1967.
51. S. Kracauer, *The General History and the Aesthetic Approache*. In *Poetik und Hermeneutik*, III, München, 1968.



# BIBLIOGRAFIE

52. *Kratkaia literaturnaia enīklopedia* (I-IX), Moskva, 1962-1979.
53. S.R. Levin, *Linguistic Structures in Poetry*, Monton and Co. The Hague, 1969.
54. C. Lévy-Strauss, *La structure et la forme. Réflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp*, "Cahier de l'Institut de science économique appliqué", Paris, 1960, Nr.99, Serie 7.
55. D.S. Lihaciov, *Poetika drevnerusskoi literaturī*, Moskva, "Nauka", 1979.
56. *Linguistique et poétique*. Choix et préface de Viktor Grigoriev, Moscou, 1981.
57. *Literaturnaia enīklopedia*, Moskva, 1929-1939 (pod red. U.M. Frice i A.V. Lunacearskogo).
58. A. Lasev, *Znak. Simvol. Mif*, Moskva, 1982.
59. I. Lotman, *I metodi esatti nella scenza litteraria sovietica*, "Strumenti critici", vol. I, nr.2, 1967.
60. C. Măciucă, *Precursori*, "Secolul XX", 1967.
61. O. Mandelštam, *Utro akmeizma*, Voronej, 1919.
62. H. Manfred, *Poetik und Semiotik*. In *Das Zeichensystem der Dichtung*, Tübingen, Niemeyer, 1976.
63. I. Mann, *Russkaia filosofskaia estetika*, Moskva, 1969.
64. A. Marino, *Dicționarul de idei literare*, București, 1973.
65. A.I. Mazaev, *Konceptīa "proizvodstvennogo iskusstva" 20-h godov*, Moskva, 1975.
66. P.N. Medvedev, *Formalizm i formalistī*, Moskva, 1934.
67. P.N. Medvedev, *Formal'nīi metod v literaturovdenii*, Leningrad, 1928.
68. B. Meilah, *Voprosī literaturī i estetiki*, Leningrad, 1958.
69. A. Miasnikov, *Problemī rannego russkogo formalizma*. In *Kontekst*, Moskva, 1975.
70. A. Miasnikov, *U istokov "formal'noi školi"*. In *Literaturno-esteticheskie konceptīi v Rossii konca XIX-go - naceala XX veka*, Moskva, 1975.
71. G. Mounin, *La linguistique du XX-e siècle*, Paris, Puf, 1975.
72. Arnold Mc. Millin, ed.: *Aspects, of Modern Russian and czech Literature*, 1989.



## BIBLIOGRAFIE

73. M. Nasta, *Teoria limbajului, stilistica și procesul analitic*. In *Poetică și stilistică. Orientări moderne*, "Univers", București, 1972.
74. P.A. Nikolaev, A.S. Kurilov, A.L. Grușinin, *Istoria russkogo literaturovedenia*, Moskvas, "Vîșșaiia șkola", 1980.
75. P. Palievski, *O strukturalizme v literaturovedenii*, "Znamia", 1963, nr.12.
76. G.A. Permeakov, *Ot pogovorki do skazki*, Moskva, 1971.
77. *Poetics. Poetyka. Poetika*, Polska Akademia Nauk, Warszawa, 1961.
78. *Poetik und Hermeneutik, II. Immanente Ästhetik – Ästhetische Reflexion-Lyrik als Paradigma der Moderne*. Hrsg. von W. Iser, München, 1966.
79. M. Poleakov, *Voprosî poetiki i hudojestvennoi semantiki*, Lenin-grad, 1978.
80. K. Pomorska, *Russian formalist Theory and Its Poetic ambiance*, 1969; *Russian Poetics in Translation*, I; *Formalism History. Comparative Genre*, 1977-1978. Ann Arbor "Michigan Slavic Contributions".
81. M. Pop, *Prefață la volumul Ce este literatura? Școala formală rusă*, "Univers", București, 1983.
82. G.N. Pospelov, *Metodologhiceskoe razvitie sovetskogo literaturovedenia*. In *Sovetskoe literaturovedenie za 50 let*, Moskva, 1967.
83. *Problemî teorii literatury*, Wroklaw-Warszawa-Krakow, 1967.
84. *Ricerche semiotiche*. A cura di I.M. Lotman e B.A. Uspenski, Torino, 1973.
85. *Rosyjska szkola formalna*, Warszawa, 1939.
86. *Russischer Formalismus*. Mit einem Geleitwort von Rene Wellek, München, 1964 (*Literatur als Kunst*. Hrsg. von K. May und W. Höllerer).
87. P. Sakulin, *K voprosu o postroenii poetiki*, "Iskusstvo", 1923, Nr.1.
88. S. Schmidt, *Texttheorie*, München, 1973.
89. *Semiotika*. Pod red. N. Stepanova, Moskva, 1983.
90. *Semiotis and the History of Culture*. In *Honor of Iurij Lotman*, *Studies in Russian* edited by Morris Halle..., 1989.



# BIBLIOGRAFIE

91. L. Selbag, *Marxisme et strukturalisme*, Paris, 1964.
92. Peter, Seyffert, *Soviet Literary Structuralism: Background Debate Issues*, 1985.
93. A.A. Smirnov, *Noveišie russkie rabotî po poetike i literaturovedceskoi metodologhii*, "Ateneu", I,II, 1924.
94. Sound. *Sign and Meaning; Quinquegenario of the Prague Linguistic Cercle*, Ann Arbor, 1976, "Michigan Slavic Contributions", Nr.6.
95. *Sovetskaia literaturovedceskaia škola i klassiceskoe nasledie*, "Voprosî literaturî", 1966, Nr.4,5,8; 1976, Nr.9.
96. *Sovetskoe literaturovedenie za piat'desiat let. Sbornik statei*, I, Moskva, 1967; II, Leningrad, 1968.
97. *Soviet Struktural Folcloristic*, The Hague-Paris, 1974.
98. *Sporî o sušnosti literaturî*, "Inastrannaia literatura", 1973, Nr. 1.
99. I.S. Stepanov, *V poiskah pragmatiki*, In "Izvestia akademii nauk", *Seria literaturî i iazîka*, T.40, nr. 4, 1981.
100. I.S. Stepanov, *Semiotika*, Moskva, 1971.
101. *Stilistika hudojestvennoi reci*, Kalinin, 1982.
102. I. Stiedter, *Zur formalistischen Theorie der Proza und der Literarischen Evolution*. In *Texte der Russischen Formalisten*, I, München, Band 6, 1969.
103. *Strukturalizam*, Sv.4 (pos. izd.), Zagreb, 1970.
104. *Strukturalizm*, "za" i "protiv". *Sbornik statei*, "Progress", Moskva, 1975.
105. S. Suhih, *O razvitii teorii janra v literaturovedenii 20-h godov*. In *Problemî razvitia sovetskogo literaturovedenia*, Saratov, 1973.
106. I.K. Šceglov, *Iz predistorii sovetskih rabot po strukturnoi poetike*. In *Trudî po znakovîm sistemam*, III, Tartu, 1967.
107. S.I. Šešukov, *Neistovîe revniteli*, Moskva, 1970.
108. *Theorie und Realität. Ausgewälte Aufsätze zur Wissenschaftslehre der Sozialwissenschaften*. Hrsg. von Hans Albert, Tübingen, 1964.
109. I.R. Titunik, *Betwen Formalism and Structuralism*. N.S. Trubetzkoy's "The Journey Beyond the Three Seas" by Afanasij



## BIBLIOGRAFIE

*Nikitin as a Literary Monument*. "Sound, Sign and Meaning", Ann Arbor, 1976.

110. *Travaux sur les systèmes de signe*. Textes choisis et présentés par I.M. Lotman et B.A. Uspenski, Bruxelles, 1976.
111. G. Vinokur, *Novaia literatura po poetike*, "Lef", 1923, Nr.1.
112. V.N. Vološinov, *Marksizm i filosofia iazîka*, Len. 1928.
113. P. Zarev, *Ob aktual'niî voprosah literaturovedenia i strukturalizma*, "Voprosî literaturî", 1969, Nr.12.

## II

### A.A.POTEBNEA

1. A. Beletki, *A. Potebnea i nauka istorii literaturî v Rossii*, Harkiv, 1922.
2. A. Belîi, *Misl' i iazîk (Filosofia iazîka A.A. Potebni)*. In *Logos*, 1910, kn.II.
3. L.A. Bulahovski, *A.A. Potebnea*, Kiev, 1952.
4. K.M. Butîrin, *Problema poetiaskogo simvola v russkom literaturovedenii*. In *Issledovania po poetike i stilistike*, Leningrad, 1972.
5. A.P. Ciudakov, *Potebnea*. In *Akademiceskie şkolî v russkom literaturovedenii*, Moskva, 1975.
6. A. G. Gornfeld, *A.A. Potebnea i sovremennaia nauka*, "Letopis' doma literatora", 1921, Nr.4.
7. A.G. Gornfeld, *A.A. Potebnea*. In *Boevîe otkliki na mirnîe temî*, "Kolos", Leningrad, 1924.
8. V. Hartiev, *Osnovî poetiki A.A. Potebni*. In *Voprosî teorii i psikhologii tvorcestva*, t.II, vîp.2, Harkov, 1910.
9. I. Ivanio, A. Kolodnaia, *Esteticeskaia konceptia A. Potebni*. In *A.A. Potebnea, Estetika i poetika*, Moskva, 1976.
10. B. Lejin, *Iz cernovîh zamtok Potebni o mîfë*. In *Voprosî teorii i psikhologii tvorcestva*, kn.5, Harkov, 1914.
11. A. Maşin, *Potebnea, Şleahi Mistetstva*, 1921, c.2.
12. A. Maşin, *Kriticeskie vozzrenia Potebni*, Harkiv, 1922.
13. E.M. Meletinski, *Poştika mîfa*, Izd, Nauka, 1976 (pp.121-124).



## BIBLIOGRAFIE

14. A.B. Muratov, *O teorii obraza A.A. Potebni*, "Izvestia Akad. Nauk", Seria Literaturî i iazîka, t.36, 1977/2.
15. M. Nasta, *Teoria limbajului, stilistica, și procesul analitic*. In *Poetică și stilistică. Orientări moderne*, București, 1972.
16. D.N. Ovseaniko-Kulikovski, *A.A. Potebnea kak iazîkoved-mîslitel'*, "Kievskaja starina", 1893, Nr.7,8,9.
17. D.N. Ovseaniko-Kulikovski, *Vospominania*, Petrograd, 1923.
18. D.N. Ovseaniko-Kulikovski, *Istoria russkoi intellighenții*, Moskva, 1906-1911.
19. O.P. Presneakov, *Literaturovedenie i filosofia v naucinom nasledii A.A. Potebni*, In *Kontekst*, 1977, Moskva, 1978.
20. T. Rainov, *Aleksandr Afanasievici Potebnea*, "Kolos", Leningrad, 1924.
21. G. Steiner, *După Babel*, "Univers", 1983 (Capit. *Limbă și gnoză*).
22. N.F. Sumțov, *A.A. Potebnea*. In *Russkii biograficeskii slovar*, Moskva, 1905.
23. V. Șklovski, *Potebnea*. In *Poetika*, Petrograd, 1919
24. A.Vetuhov, *Iazîk, poezia i nauka*, Harkov, 1894.
25. V.V.Vinogradov, *Russkaia nauka o russkom literaturnom iazîke*, "Ucenie zapiski MGU", 1946, vîp.106
26. V.V.Vinogradov, *O iazîke hudovestvennoi literaturî*, Moskva, 1959.

## A BELÎI

1. I.Barabaș, *Alghebra i garmonia*, "Znamia", 1971, Nr.4
2. Andrei Belîi, *Despre mine ca scriitor*, "Secolul XX", 1969, Nr.10
3. Andrei Belîi, *Nacealo veka*, Moskva, CTD SSSR, 1990
4. Lidia Bote, *Simbolismul românesc*, Editura pentru literatură, 1964  
(Capit. *Simbolismul și conștiința epocii*)
5. V.Briusov, *Andrei Belii*. În *Daliokie i blizkie*, Moskva, 1912
6. L.Ellis, *Andrei Belii*. În *Russkie simvolisti*, Moskva, 1910
7. T.Gane, *Prolegomene. Către cititor și Postfață la Andrei Belii*, Petersburg, "Univers", 1973
8. E.Lo Gatto, *Storia de la litteratura russa*, 1927-1941



#### BIBLIOGRAFIE

9. *Istoria russkoi literaturî*, Moskva-Leningrad, 1954, vol.10
10. V.Ivanov, *O noveïših teoreticeskih iskaniah v oblasti hudovestvennogo slova*, În *Naucinîe izvestia*, sb.II, *Filosofia. Literatura. Iskusstvo*, Moskva, 1920.
11. P.Kogan, *Andrei Belîi*. În *Ocerki po istorii noveïšeï russkoi literaturî*, Moskva, 1911
12. R.V.Ivanov-Razumnik, *Verşinî*, Petrograd, 1923
13. R.V.Ivanov-Razumnik, *Andrei Belîi*. În *Russkaia literatura XX-go veka*, Moskva, 1916, t.III
14. V.Kataev, *Trava zabvenia*, Moskva, "Sov.pisatel", 1969
15. *Literaturnoe nasledstvo*, Nr.27-28, Moskva, 1937
16. *Literaturnoe nasledstvo*, Moskva, 1963, vol.70.
17. V.N.Orlov, *Istoria odnoi družbî-vrajdî*. În *A.Blok i A.Belîi. Perepiska*, Moskva, 1940
18. V.A.Piast, *Andrei Belîi*. În *Kniga o russkih poetah poslednego desiatiletia*, pod redakţiei M.Gofmana, Moskva, 1909.
19. V.Pozner, *Litterature russe*, Paris, 1929.
20. V.Şklovski, *Ornamentalnaia proza. Andrei Belîi*. În *O teorii prozî*, Moskva, 1929
21. M.Ţvetaeva, *Plennîi duh (Moia vstreca s Andreem Belîm)* În *Socinenia*, t.2, Moskva, 1980.
22. V.V.Vinogradov, *Izucenie iazîka hudojestvennoi literaturî v sovetskuiu epohu*. În V.V.Vinogradov, *O iazîke hudojestvennoi literaturî*, Moskva, 1959.
23. A.Velt, *Problemî tvorcestva*, Moskva, 1988.
24. T.Volpe, *O poezii Andreia Belogo*. În *A.Belîi, Sthihotvorenia*, Leningrad, 1940.
25. A.Voronski, *Literaturnîe portretî*, t.I, Moskva, 1928.
26. R.Wellek, *Conceptele criticii*, "Univers", 1970.

#### VELIMIR HLEBNIKOV

1. A.E.Baconsky, *Panorama poeziei universale contemporane*, Bucureşti, 1972.



# BIBLIOGRAFIE

2. N. Bařmakova, *Slovo i obraz, Otvorceskom mîřlenii Velimira Hlebnikova*, Helsinki, 1987.
3. A. Berge, *L'esprit de la littérature moderne*, Paris, 1930.
4. A. Belîi, *Nacealo veka*, Moskva, 1990.
5. M. Bonner, *Les manifestes littéraires de La Belle époque 1886-1914*, Paris, 1966.
6. O. Brik, *Sur Khlebnikov* (1944 inédit), Chenge 4, Paris, 1969.
7. L. Cotorcea, *Sistema evropeiskogo poeticeskogo mîřlenia v naceale XX veka i russkaia kul'tura. Velimir Hlebnikov*, "Romanoslavica", XXV, 1987.
8. L. Cotorcea, V. Hlebnikov, *Despre literă, nume ři limbaj poetic*, "Studii de slavistică", Iaři, 1993.
9. R. V. Duganov, *Dva metoda poetiki Hlebnikova. În Tezizî mejuvuzovskoi naucino-teoreticeskoi konferenřii. Problemî russkoi kritiki poezii XX veka*, Erevan, 1973.
10. R. V. Duganov, *Kratkoe "iskusstvo poezii" Hlebnikova*, "Izvestia Akad. Nauk SSSR" Seria literaturî i iazîka, 1974, nr. 5, 33.
11. R. V. Duganov, *Problema Epiceskogo v estetike i poetike Hlebnikova*, "Izvestia Akad. Nauk", Seria literaturî i iazîka, 1976, Nr. 35.
12. R. V. Duganov, *Jajda mnojestvennosti bîtia*, "Teatr", 1985, Nr. 10.
13. N. Evreinov, *Istoria russkogo teatra*, New York, 1955.
14. A. A. Florinski, *Pitagorovî cislâ*, "Ucionîe zapiski Tartuskogo Gosudarstvennogo Universiteta", Tartu, vîp. 284, 1974.
15. L. Ginzburg, *O lirike*, Leningrad, 1974.
16. S. M. Gorodețki, *Nekotorîe tecenia v sovremennoi russkoi poezii. În Russkaia literatura XX-go veka* pod red. N. A. Trifonova, Moskva, 1966.
17. Camila Gray, *The Great Experiment: Russian Art (1863-1922)*, New York, 1962.
18. M. Grygar, *Remarques sur la poétique chez Khlebnikov*. In *Poetics*, 5, 1972.
19. N. Hardjiev, *Novoe o Velimire Hlebnikove*, "Russkaia literatura", 1975, Nr. 9.
20. V. Hofman, *Iazîkovoe novatorstvo Hlebnikova*, "Zvezda", 1935, Nr. 6.



# BIBLIOGRAFIE

21. G. Imposti, *Poetica e teoria della lingua in Velimir Chlebnikov. In Studia italiani di linguistica teorica ed l'applicata*, Padova, 1981, 1, 2, 3.
22. *Istoria russkoi literaturî*, Izd.Akad.Nauk SSSR, Moskva-Leningrad, 1954, t.10.
23. V.V. Ivanov, *Struktura stihotvorenia "menea pronoseat na slonovîh"*, "Ucionîe zapiski Tartuskogo Gosudarstvennogo Universiteta", vîp. 198, Tartu, 1967.
24. V.V. Ivanov, *Iz zametok o stroenii i funkciiah karnaval'nogo obraza. In Problemî poetiki i istorii literaturî*, Saransk, 1973.
25. V.V. Ivanov, *K semioticeskoi teorii karnavala kak inversii dvoicinîh predstavlenii*, "Ucionîe zapiski Tartuskogo Gosudarstvennogo Universiteta", vîp. 411, Tartu, 1977.
26. R. Jakobson, *Noveișiai russkaia poezia. In Texte der russischen Formalisten*, II, München, 1972.
27. A.G. Kostetki, *Linguisticskaia teoria V. Hlebnikova. Strukturnaia i matematiceskaia lingvistika*, 3, Kiev, 1975.
28. J.-C. Lanne, *V. Khlebnikov-poète futurien*, I,II, Paris, 1983.
29. G. Lista, *Futurisme. L'age d'homme*, Lausanne, 1973.
30. V. Maiakovski, *Teperk Amerikam. In Polnoe sobranie socinenii v XIII-i tomah* Moskva, 1955, t.I.
31. V. Maiakovski, *V.V. Hlebnikov, idem.*
32. O. Mandelstam, *Burea i natisk. In Sobranie socinenii*, t.II, New York, 1971.
33. E.M. Meletinski, *Poetika mifa*, Moskva, 1976.
34. T. Nicolescu, Vl. Piskunov, *La hotar de veacuri*, Cluj-Napoca, 1981.
35. V. Orlov, *Pereputia. Iz istorii russkoi poezii naceala XX veka*, Moskva, 1976.
36. A.M. Pancenko, I.P. Smirnov, *Metaforiceskie arhetipi v russkoi srednevekovoi slovesnosti i v poezii naceala XX veka. In Trudi otдела drevnerusskoi literaturî*, XXVI, Leningrad, 1971.
37. B. Pasternak, *Liudi i polojenja. Avtobiograficeskii ocerk*, "Novîi mir", 1967, Nr.1.
38. D. Petrovski, *Vospominania o Velimire Hlebnikove*, Moskva, 1926.
39. R. Poggioli, *Teoria d'arte d'avanguardia*, II, Bologna, 1962.



# BIBLIOGRAFIE

40. V. Pozner, *Littérature russe*, Paris, 1929.
41. B. Romani, *Del Simbolismo al Futurismo*, Firenze, 1970.
42. O. Sedakova, *Obraz fonemî v "Slove o L" Velimira Hlebnikova*. In *Razvitie fonetiki sovremennogo russkogo iazîka*, Moskva, 1971.
43. C. Solivetti, "Azbuka uma" V. Chlebnikova. In "Russian Literature", vol. XXIII, 1988, Nr. 2.
44. S. Spasski, *Hlebnikov*, "Literaturnîi sovremennik", 1935, Nr.12.
45. N. Stepanov, *Velimir Hlebnikov*. In *Poetî i prozaiki*, Moskva, 1966.
46. N. Stepanov, *Velimir Hlebnikov. Jizn' i tvorcestvo*, Moskva, 1975.
47. N. Stepanov, *O triohmernom prostranstre jazîka*. In *Semioticeskie problemî lingvistiki, filosofii, iskusstva*, Moskva, "Nauka", 1985.
47. V. Şklovski, *Jili-bîli*, Moskva, 1966.
48. V. Şoptereanu, *Literatura rusă. Curenle literare*, Bucureşti, 1971 (Tipografia Universităţii din Bucureşti).
49. V. Şoptereanu, *Istoria literaturii ruse de la sfârşitul secolului al XIX-lea-începutul secolului al XX-lea. Poezia*, Bucureşti, 1982 (Tipografia Universităţii din Bucureşti).
50. P.I. Tartakovski, *Russkaia sovetskaia poezia 20-h godov-naceala 30-h godov i hodujestvennoe nasledie Vostoka*, "Fan", Taşkent, 1977.
51. I. Tînianov, *Sur Khlebnikov*. In *Linguistique et poétique*, Moscou, 1981.
52. I. Tînianov, *O Hlebnikove*. In *Hlebnikov 1928-1933*, T. 1.
53. I. Tînianov, *Poetika. Teoria literaturî. Kino*, Moskva, "Nauka", 1977.
54. Tz. Todorov, *Le nombre, la lettre, le mot*, "Poétique", 1970, Nr.1.
55. M. T̃vetaeva, *Proză*, Bucureşti, 1986 (traducere de Janina Ianoşi, *Prefaţă şi Tabel cronologic de Ion Ianoşi*).
56. M. de Unamuno, *Ensayos*, I,II, Madrid, 1942.
57. A. Urban, *Filosofskaia utopia*, "Voprosî literaturî", 1979, Nr.3.
58. B.A. Uspenski, *K poetike Hlebnikova. Problemî kompozicii*. In *Sbornik statei po vtorîm modeliruiuscium sistemam*, Tartu, 1973.



#### BIBLIOGRAFIE

59. B.A. Uspenski, *Problèmes de composition dans la poésie de Khlebnikov*. In *Linguistique et poétique*, Moscou, 1981.
60. R. Vron, *Sea Shore and the Razin Constellation*, "Russian Literature Triquarterly", 12, 1975.

#### V. ŠKLOVSKI

1. S. Alexandrescu, *Introducere în poetica modernă*. In *Poetică și stilistică. Orientări moderne*, București, "Univers", 1972.
2. I. Andronnikov, V. Šklouski, In V. Šklouski, *Sobranie socinenii*, t.I, 1973.
3. S. Bălănescu, *Iskusstvo Viktora Šklouskogo. Ot teorii prozî k proze*, "Romanoslavica", XXV, 1987.
4. I. Barabaș, *Etot neotstupnîi Salieri*. In *Voprosî estetiki i poetiki*, Moskva, 1977.
5. B. Barnov, *Glazami hudojnika*, "Novîi mir", 1964, Nr. 1.
6. *Ce este literatura? Școala formală rusă*, "Univers", București, 1983.
7. K.E. Harter, *A Russian Critic and Tristram Shandy*, "Modern Philology", 52, 1954.
8. V. Kojinov, *Estetika i jizn'*, "Voprosî literaturî", 1962, Nr.3.
9. L. Lazarev, *Issledovatel'i hudojnik*, "Voprosî literaturî", 1960, Nr.12.
10. J. Mukarovsky, *K ceskemu prekladu S. klouského "Teory prozy"*, Cin. VI, 1934.
11. V. Ognev, *Poezia kritiki*. In *Stanovlenie talanta*, Moskva, 1972.
12. *Poetika. Trudî russkih i sovetskih poeticeskih škol*, Budapest, 1982.
13. *Russkaia literatura XX-go veka. Dorevoliucionnîi period*, Moskva, 1966.
14. *Russkie sovetskie pisateli-prozaiki. Bibliograficeskii ukazatel'*, t.VI, Moskva, 1969.
15. G. Trefilova, *Visokie besedi*, "Novîi mir", 1971, Nr.12.
16. *Texte der Russischen Formalisten*, I, München, 1969.



## BIBLIOGRAFIE

### I. TINIANOV

1. S. Alexandrescu, *Introducere în poetica modernă*. In *Poetică și stilistică. Orientări moderne*, "Univers", București, 1972.
2. *Ce este literatura? Școala formală rusă*, "Univers", București, 1982.
3. E.G. Babaev, *Tinianov-Kritik*, "Znamea", 1966, Nr.7.
4. O. Ducrot, Tz. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972.
5. B. Eichenbaum, *O proze*, Leningrad, 1969.
6. M. Gasparov, *Souremennîi russkii stih; metrika i ritmika*, Moskva, "Nauka", 1974.
7. T. Hmelnițkaia, *Golosa vremeni*, Moskva-Leningrad, 1963.
8. V. Jirmunski, *Teoria stiha*, Moskva, 1975.
9. I. Ianoși, *Prefață la I. Tînianov, Moartea ambasadorului*, București, 1973.
10. V. Kaverin, *Tinianov*, Moskva, 1977.
11. *Issledovania po teorii stiha*, Zeningrad, "Nauka", 1978.
12. A. Leontiev, *Issledovania poeticeskoi reci*. In *Teoreticeskie problemî sovetskogo iazîkoznania*, Moskva, "Nauka", 1968.
13. I. Lotman, *Analiz poetices kogteksta. Struktura stiha*, Leningrad, 1972.
14. I. Lotman, *Lekții postruktural'noi poetika*, Tartu, 1964.
15. J. Mukarovsky, *Estetikà funkce, norma a hodnota jako socialni fakty*, Praha, 1936.
16. J. Mukarovski, *Testami poetiky a estetiky*, Praha, 1971.
17. *Russkie sovetskie pisateli-prozaiki. Bibliografceskii ukazatel'*, t.V, Moskva, 1968.
18. C. Segre, *Lingua, stile e società*, Milano, 1963.
19. N.L. Stepanov, *I.N. Tînianov-teoretik stiha*. In I.N. Tînianov, *Problema stihotvornogo iazîka. Stat'i*, Moskva, "Sov.pistel", 1965.
20. V. Šklovski, I. Tînianov, In V. Sklovski, *Vstreči*, Moskva, 1944.
21. L.I. Timofeev, *Ocerki teorii i istorii russkogo stiha*, Moskva, 1958.



## BIBLIOGRAFIE

22. V.V. Vinogradov, *O trudah I.Tinianova po istorii russkoi literaturî pervoi polovini XIX-go veka*, "Russkaia literatura", 1967, Nr.2.
23. W.K. Wimsatt, Cleanth Brooks, *Literary Criticism-A short Story*, Londra, 1962.

## B. TOMAŞEVSKI

1. K.M. Butîrin, *Problema poeticeskogo simvola v russkom literaturovedenii XIX-XXvv.* In *Issledovania po poetike i stilistike*, Leningrad, 1972.
2. A. Dremov, *Poezia i matematika*, "Voprosî literaturî", 1962, Nr.3.
3. M. Ghirşman, *Russkaia sovetskaia poezia i stihovedenie*, *Voprosî russkoi literaturî*, 1971, vîp.1.
4. V. Izmailov, *B.V. Tomaşevski kak issledivatel' Puşkina*. In *Puşkin. Issledovania i materialî*, Moskva-Leningrad, 1960, t.3.
5. D.D. Ivlev, *B.V. Tomaşevski kak issledovatel' puşkinskogo stiha*, "Ucionîe zapiski Latviiskogo Universiteta", 1974, t.215.
6. V. Jirmunski, *Teoria stiha*, Leningrad, 1975.
7. A. Kviatkovski, *Poeticeskii slovar*, Moskva, 1966.
8. A. Mazon, *Nekrologue*, "Revue des études slaves", 1957, t.34, fasc.1-4.
9. *Teoria stiha* pod redakţiei E.V. Holşevnikova, "Nauka", Leningrad, 1962.
10. L.I. Timofeev, *Ocerki teorii i istorii stiha*, Moskva, 1958.
11. V.V. Vinogradov, *Izucenie iazîka hudojestvennoi literaturî v sovetskuiu epohu*. In V.V. Vinogradov, *O iazîke hudojestvennoi literaturî*, Moskva, 1959.

## G.G. ŞPET

1. M. Bahtin, *Probleme de literatură şi estetică*, Bucureşti, 1982.
2. A. Belfi, *Nacealo veka*, Moskva, 1990.
3. V.V. Ivanov, *Ocerki po istorii semiotiki v SSSR*, Moskva, 1976.



#### BIBLIOGRAFIE

4. K. Svasean, *Gustav Gustavovici Șpet*, "Literaturnaia gazeta", 1990, Nr.7.
5. V. Șklovski, *Jilî-bîli*, Moskva, 1977.
6. V.V. Vinogradov, *Izucenie iazîka hudojestvennoi literaturî v sovet-skuiu epohu*. In V.V. Vinogradov, *O iazîke hudojestvennoi literaturî*, Moskva, 1959.

#### B.A. LARIN

1. *Autobiografia B.A. Larina*. In B.A. Larin, *Istoria russkogo iazîka i obșcee iazîkoznanie*, Moskva, 1977.
2. B.L. Bogorodski, L.S. Kovtun, G.A. Lilici, *Boris Aleksandrovici Larin* (K iubileiu ucitelâ). In *Voprosî teorii i istorii iazîka*, Leningrad, 1963.
3. A. Fiodorov, *B.A. Larin kak issledovatel' iazîka hudojestvennoi literaturî*. In B.A. Larin, *Estetika slova i iazîk pisatelâ*, Leningrad, 1974.
4. *Issledovania po estetike slova i stilistike hudojestvennoi literaturî*. Pod redakției P.A. Dimitrieva, G.I. Safronova, G.V. Stepanova, Leningrad, 1964 (pp.3-10).
5. V.V. Vinogradov, *O izucenii iazîka hudojestvennoi literaturî v sovet-skuiu epohu*. In V.V. Vinogradov, *O iazîke hudojestvennoi literaturî*, Moskva, 1959.
6. B.A. Zveghintev, *Istoria iazîkoznanâ XIX-XX vekov v overkah i izvleceâiah*, Moskva, Prosveșenie, 1964.

#### V. JIRMUNSKI

1. J. Bailey, *Some Recent Developement in the Stady of Russîmn Versification*, "Language and Style", V, 1972, Nr.3.
2. I. Barabaș, *Alghebra i garmonia*, "Znamia", 1971, Nr.4.
3. F. Beleaev, *Osnovnaia terminologhia metriki i poetiki*. In O.S. Ahmanova, *Slovar' lingvisticskih terminov*, Moskva, "Sov. ențiklopedia", 1969.



# BIBLIOGRAFIE

4. P. Berkov, *Jirmunski kak literturoved*, "Voprosi literatury", 1961, Nr.3.
5. K. M. Butîrin, *Problema poeticeskogo simvola v russkom literaturovedenii*. In *Issledovania po poetike i stilistike*, Leningrad, 1972.
6. G.M. Friedlender, *O nekotorykh problemakh poetiki segodnia*. In *Issledovania po poetike i stilistike*, Leningrad, 1972.
7. L.E. Ghenin, *Materialy k bibliografii V.M. Jirmunskogo*. In *Philologica*, Leningrad, "Nauka", 1973.
8. M.M. Ghirşman, *Teoria literatury. Osnovnye problemy v istoricheskom osveschenii. Stil'. Proizvedenie. Literaturnoe razvitie*, Moskva, "Nauka", 1965.
9. M. Golberg, *Put' ucionogo*, "Voprosi literatury", 1966, Nr.1.
10. Morris Halle, *Zirmunskij's Theory of Verse* SEEJ, XII, 1968, Nr. 2.
11. V.I. Holşevnikov, *V.M. Jirmunski-stihoved*. In *V.M. Jirmunski, Teoria stiha*, Leningrad, 1975.
12. V. M. Jirmunski. In *Problemy sravnitel'noi filologii*. Sbornik statei k 70-letiu cil.korr. Ak.N.SSSR V.M. Jirmunskogo, Moskva-Leningrad, 1964.
13. V.M. Jirmunski-teoretik sravnitel'nogo literaturovedenia. In *Sravnitel'noe literaturovedenie*, Leningrad, 1979 (Otvetstvennye redaktory A.P. Alexeev, I.D. Levin, B.N. Putilov).
14. O.A. P. Kviatkovski, *Poeticeskii slovar'*, "Sov. Entiklopedia", Moskva, 1966.
15. A. Leontiev, *Issledovania poeticeskoi reci*. In *Teoreticeskie problemy sovetskogo iazykoznanija*, Moskva, "Nauka", 1968.
16. D.S. Lihaciov, *V.M. Jirmunski-svidetel' i uciastnik literaturnogo professora pervoi poloviny XX veka*. In *Teoria literatury. Poetika. Stilistika*, Izd. "Nauka", Leningrad, 1977.
17. I.K. Lilly, B.P. Scerr, *Russian Verse Theory Since, 1960. A Commentary and Bibliography*, IY SLP, XII, 1976.
18. H. Morris, *Zirmunsky's Theory of Verse. A Review Article*, SEEJ, XII, 1968.
19. S.I. Nekliudov, *O funktsional'no-semanticeskoi prirode znaka v povestvo vatel'nom fol'klore*. In *Semiotika i hudojestvennoe*



#### BIBLIOGRAFIE

*tvorcestvo*, Moskva, 1977 (pod red. I.I. Barabaş, E.M. Meletinski ...).

20. S.A. Reiser, *Proishojdenie iazîka i iskusstva*, Leningrad, 1960.
21. I.P. Smirnov, *Stih i terminî*, "Russkaia literatura", 1967, Nr.2.
22. L.I. Timofeev, *Ocerki teorii i istorii stiha*, Moskva, Goslitizdat, 1958.
23. L.S. Vigotski, *Psihologhia tvorcestva*, Moskva, 1965 (capit. *Iz istorii sovetsoi estetiki i istorii iskusstva*).
24. V.V. Vinogradov, *Izucenie iazîka hudojestvennoi literaturî v sovet-skuiu epohu*. In V.V. Vinogradov, *O iazîke hudojestvennoi literaturî*, Moskva, 1959.
25. L.M. Volpe, *Osnovî stihovedenia*, Ussuriisk, 1968.

#### G.O. VINOKUR

1. S.G. Barhudarov, G.O. Vinokur. In G.O. Vinokur, *Izbrannîe raboti po iazîku*, Moskva, 1959.
2. A. Mazon, G.O. Vinokur, RESL, t.23, fasc.1-4, 1947.
3. I.I. Mineralov, *Stilisticeskie vzgliadî G.O. Vinokura i filologhiceskaia tradiçia*, "Ucionîe Zapiski Tartuskogo Universite-ta", vîp. 573, Tartu, 1981.
4. *Pamiati G.O. Vinokura*, "Vestnik Akad. Nauk SSSR", 1948, Nr.7.
5. R.M. Ţeitlin, G.O. Vinokur. In G.O. Vinokur, *Poetika. Linguistika. Soçiology*, Moskva, 1965.
6. R.M. Ţeitlin, *Grigorii Osipovici Vinokur (1896-1947)*, Moskva, 1965.
7. V.V. Vinogradov, *Izucenie iazîka hudojestvennoi literaturî v sovet-skuiu epohu*. In V.V. Vinogradov, *O iazîke hudojestvennoi literaturî*, Moskva, 1959.
8. V.A. Zveghinţev, G.O. Vinokur. In V.A. Zveghinţev, *Istoria iazîkoz-nania XIX-XX vekov v ocerkah i izvleçeniiah*, ciast' II, Moskva, 1960.



## BIBLIOGRAFIE

### M.M. BAHTIN

1. M. Aucouturier, *Préface*. In Michail Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, 1968.
2. K. Clark, M. Holquist, *Michail Bakhtine*. Cambridge, Harvard Univ. Press, 1984.
3. C. Emerson, *The Outer World and Inner Speech. Bakhtin, Vygotsky and the Internalization of Language*, *Critical Inquiry*, 10, 1983.
4. G.M. Friedlender, *O nekotarih problemah poetiki segodnia*. In *Issledovania po poetike i stilistike* pod red. V.V. Vinogradova, V.G. Bazanova, G.M. Friedlendera, Leningrad, 1972.
5. G. Friedlender, *Novîe knighi o Dostoevskom*, "Russkaia literatura", Nr.2, 1964.
6. D. Hayman, *Au-delà de Bakhtine*, "Poétique", Nr.13, 1973.
7. V.V. Ivanov, *Ocerki o strukture i funkciiah karnaval'nogo obraza*. In *Problemî poetiki i istorii literaturî*, Saransk, 1973.
8. V.V. Ivanov, *Ocerki po istorii semiotiki v SSSR*, Moskva, 1976.
9. V.V. Ivanov, *Znachenie idei Bahtina*. In *Trudî po znakovîm sistemam*, VI, Tartu, 1973.
10. R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, 1963.
11. V. Kojinov, *Vozmojna li strukturnaia poetika?*, "Voprosî literaturî", 6, 1965.
12. V. Kojinov, *Proishojdenie romana*, 1963.
13. V. Kojinov, S. Konkin, *M.M. Bahtin*. In *Problemî poetiki i istorii literaturî*, Saransk, 1973.
14. A. Kovacs, *Poetica lui Dostoievski*, "Univers", Bucureşti, 1989.
15. J. Kristeva, *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*, "Critique", avril, 1967.
16. D. Patterson, *Essays on Bakhtin and his contemporaries*, The University Press of Kentucky, 1988.
17. Tz. Todorov, *M. Bakhtine; Le principe dialogique*, Paris, "Seuil", 1981.
18. Tz. Todorov, *Bakhtine et l'altérité*, "Poétique", Nr.70, 1979.



#### BIBLIOGRAFIE

19. M. Vasile, *M.M. Bahtin-estetician si filozof*. In M. Bahtin, *Probleme de literatură și estetică*, "Univers", București, 1983.
20. D. Zatonski, *O estetike, poetike i literature*, "Voprosi literatury", 4, 1977.

#### V.V. VINOGRADOV

1. K.M. Butîrin, *Problema poeticeskogo simvola v russkom literaturovedenii XIX-XX vv.* In *Issledovania po poetike i stilistike*, Leningrad, 1972.
2. A.P. Ciudakov, *Rannie raboti V.V. Vinogradova po poetike russkoi literatury*, Moskva, 1976.
3. A. Dremov, *Speşifika sodержania hudojestvennogo obraza*, "Voprosi literatury", 1962, Nr.3.
4. N.E. Efimov, *Istoria russkoi literatury v godi revoliuţii*, "Peçeat'i revoliuţii", 1922, Nr.7.
5. M. Eichenhalz, *"Formal'naia poetika"*, "Jizn'", 1922, Nr.3.
6. A.G. Gornfel'd, *Formalisty i ih protivniki*, "Literaturnye zapiski", 1922, Nr.3.
7. R. Jakobson, P. Bogatîriov, *Slavianskaia filologhia v Rossii za godi voiny i revoliuţii*, Praga, 1923.
8. V.M. Jirmunski, *Voprosi teorii literatury*, Leningrad, 1928.
9. M. Konisberg, *Ob iskusstve novelli "Korabl'"*, "Nauka", 1923, Nr.1-2.
10. V. Komarovici, *Dostoievski. Sovremennye problem'i istoriko-literaturnogo izucenia*, "Obrazovanie", Leningrad, 1925.
11. V. Komarovic, *Die Dostoevski j Forschung 1925-1930*, 2, Teil, "Zeitschrift für slavische Philologie", B XI, 1934, H 1/2.
12. A.A. Leontiev, *Issledovania poeticeskoi reci. In Teoreticeskie problem'i sovetskogo iazıkaznania*, Moskva, 1968.
13. D.S. Lihaciov, *Posleslovice. In V.V. Vinogradov, O teorii hudojestvennoi reci*, Moskva, 1971.
14. A. Maşin, *Stilisticeskoe napravlenie v rossiiskoi kritike*, "Zori griduşcego", Harkov, 1922, Nr.5.



#### BIBLIOGRAFIE

15. N.S. Pospelov, V.V. Vinogradov. In V.V. Vinogradov, *Sbornik statei po iazîkoznaniu*, Moskva, 1958.
16. I.V. Rojdestvenski, *Problematika sovremennoi teorii teksta v knighe V.V. Vinogradova "O hudojestvennoi proze"*, Moskva Leningrad, 1930. In *Sintaksis teksta*, Moskva, 1979.
17. G.O. Vinokur, *Novaia literatura po poetike. Obzor*, "Lef", 1923, Nr.1.

#### I.M. LOTMAN

1. S. Alexandrescu, *Introducere în poetica modernă. Direcții și perspective. In Poetică și stilistică. Orientări moderne*, "Univers", București, 1972.
2. I. Barabaș, *Struktural'naia poetika: cito je dal'se?*, "Voprosî literaturî" 1972, Nr.1.
3. J.C. Coquet, *Sémiotique du discours poétique*, Paris, 1976.
4. B.P. Goncearov, *O strukturalizme v stihovedenii*, "Filologhiceskie nauki" 1973, Nr.1.
5. A. Greimas, *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Larousse, 1972.
6. Z. Kanyo, *Zametki k voprosu o naceale teksta v literaturnom povesnovanii*. In *Semiotika i hudojestvennoe tvorcestvo*, Moskva, 1977.
7. B. Köpeczi, *Znak, smîsl, literatura. Id.*
8. M. Nasta, *Teoria limbajului, stilistica și procesul analitic. In Poetică și stilistică. Orientări moderne*, "Univers", București, 1972.



## CUPRINS

Notă asupra ediției .....	V
Direcții și orientări în teoria limbajului poetic (Studiu introductiv) .....	IX
A.A. POTEBNEA .....	1
Poezia și proza .....	2
A. BELÎI .....	13
Despre cuvîntul poetic .....	15
Rădăcina și sensul .....	16
Cuvîntul în poezie .....	17
Organismul poetic .....	18
Poeticitatea .....	20
Ritmul .....	21
V. HLEBNIKOV .....	25
Temeiul nostru .....	29
Artiștii lumii .....	32
V.B. ȘKLOVSKI .....	37
Arta ca procedeu .....	39
I.N. TINIANOV .....	53
Problema limbajului versificat .....	55
B.V. TOMAȘEVSKI .....	69
Limbaj artistic și limbaj practic .....	70
Clasificarea problemelor stilisticii .....	72
Lexicul poetic .....	72
Modificarea sensului cuvîntului (Semantica poetică. Tropii) .....	79
Sintaxa poetică .....	85



## CUPRINS

Eufonia .....	85
Forma grafică .....	87
G.G. ȘPET .....	91
Structura cuvîntului in usum aestheticae .....	92
B.A. LARIN .....	107
Metode și preliminarii la o estetică a limbii .....	108
Lirica și limbajul poetic .....	114
V.M. JIRMUNSKI .....	121
Probleme de poetică .....	123
G.O. VINOKUR .....	135
Poezia și stilistica practică .....	137
M.M. BAHTIN .....	143
Discursul poetic și discursul românesc .....	146
V.V. VINOGRADOV .....	167
Despre teoria limbajului poetic .....	169
L.I. GINZBURG .....	183
Despre poetic .....	184
I.M. LOTMAN .....	191
Arta ca sistem semiotic .....	192
Limba ca material al literaturii .....	199
Poezia și proza .....	203
N.K. GHEI .....	213
Cuvîntul-semn. Cuvîntul-imagine .....	214
V.P. GRIGORIEV .....	227
Unele probleme de poetică lingvistică .....	228
BIBLIOGRAFIE .....	237



ISBN 973-9149-25-1

Cum s-a remarcat în repetate  
rînduri, cercetarea literară rusă  
nu numai că a fost mereu în  
sincronie cu știința literară de  
nivel mondial, dar nu de puține  
ori a devansat-o.

LIVIA COTORCEA

Lei 5560

A. Potelnea, I. N. Timianov, V. M. Jinnianski, G. O. Vinokun, M. M. Baltin, V. V. Vinogradov, I. M. Lotman  
A. Belii, V. Hlebnikov, V. G. Svet, V. Sklovski, B. A. Lavin, B. V. Tomashevski, V. P. Grigoriev, N. K. Glei, L. Ginzburg